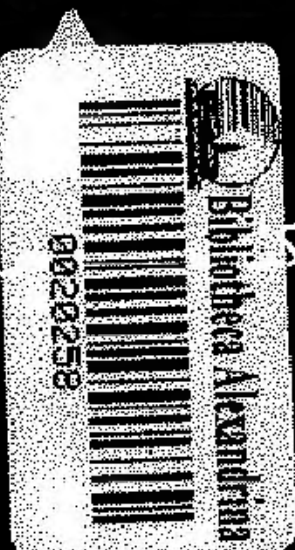
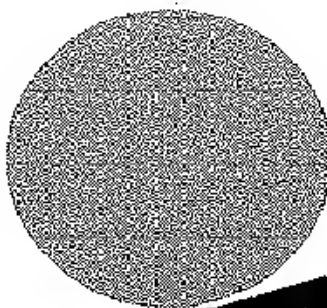


نجيب سرور

لهموم الأدب والفن



فهم الأدب والفن

نجيب سرور

معم الأديب والفن



فهرس

□ عن المسرح :

صفحة

- علاقة المخرج بالنص المسرحى ٩
- علاقة الممثل بالنص المسرحى ١٧
- العلاقة بين الممثل والجمهور ٢٧
- أعراض الشكلىة فى المسرح ٣٧
- وثيقة مسرحية للعقاد ٤٧
- وثيقة شكسبيرية هامة ٥٤

□ بدلا من المقدمة :

- هل كان أفلاطون أفلاطونيا ؟ ٧٥
- دائى ومرارة الخبز الغرب ٨٢
- مقدمة فى أدب الأرض المحتلة ٩٥

□ بين يدى أرسطو :

- دفاعا عن الشعر ١١٥
- دفاعا عن المسرح ١٤٤

□ الشعر بين المقروض والمرفوض :

صفحة

- محاوره مع مارتن هايديجر ١٦٧

□ كتابات للذكرى :

- إيفان شيرفاكوف ٢٠١
• أدباء وأديباتيون ٢١٥
• قصائد من السودان ٢٣٢
• كلمة أخيرة ٢٤٩

عن المسرج

علاقة المخرج بالنص المسرحي

ما الذى يحدث تماما منذ اللحظة التى يتناول فيها مخرج ما ، نصّا مسرحيا ما ، لوضعه على خشبة المسرح ؟!

ربما بدأ السؤال بديها نجيب عليه بقولنا : « انه بالطبع يقوم بإخراجه » ! أجل « ولكن » كيف ؟! ثمة قبل « كيف ؟ » هذه عدة أسئلة ، لابد أولا من الإجابة عليها :

فقلنا « نصّ مسرحى » يعنى بمفهوم المخالفة وجود « نص غير مسرحى » ! وهى تلك النصوص التى لا تتوفر فيها — بداهة — أية عناصر درامية ، أو الحد الأدنى من المقومات الدرامية بالمعنى المصطلح عليه ! ولكن — وللأسف — كثيرا ما تجد مثل تلك النصوص غير الدرامية طريقها إلى خشبة المسرح وراء قناع ، أو أقنعة ، التجديد ، والطليعية ، والتجريبية ، والتسجيلية ، والوثائقية . إلى آخر ما يجد وما يستجد ! وتكون النتيجة الحتمية هى الفشل .. والفشل الذريع ! بل إن لدينا من « كبار » الكتاب من كتب مئات النصوص التى أطلق عليها بعض السذج أو بعض الماكربين اسم « المسرح الذهنى »

أو « مسرح القراءة » أو « المسرح المقروء » أو « مسرح الفكر »
تغطية لضعفها ، بل لفقرها الدرامي والمسرحي وهروبا من تسميتها
بالنصوص غير المسرحية ١. وكأن هناك حقيقة مسرحا ذهنيا ، وآخر
غير ذهني . مع أن الذهنية — الفكر والتفكير — من مقومات
المسرح ذاته منذ نشوئه حتى الآن ، وحتى في صورته البدائية الأولى
السادجة ! المسرح دائما مسرح الفكر . والفكر دائما انعكاس
للوجود . والوجود حافل بالصراعات والعلاقات والمصائر ! ترى كم
من الدراسات والبحوث ضاعت أوراقها ، وضاع حبرها ، هباء في
« تدشين » المسرح الذهني وغيره ، مما يحفل به واقعنا العربي غريبا
على المسرح والمسرحية ١٩

مرة ثانية .. ماذا يحدث عندما يتناول مخرج نصا ما ١٩

وهذا النص .. ماذا يعنى بالضبط بالنسبة لهذا المخرج ١٩

ثمة من يذهب إلى أن النص هنا — في هذه اللحظة — مجرد مادة
خام تبحث لنفسها عن شكل ! أى مجرد « مضمون » يبحث عن
« شكل » ١. وتمتد جذور القضية حتى تصل إلى « الهوى »
و « الصورة » لدى أرسطو !

وهذا القول يعنى أن المسرحية « شيء » بلا شكل ، أو مجرد
« شيء » قابل للتشكيل ، أو « شيء » يبحث له عن شكل !
وتترتب على هذا نتائج غاية في الخطورة ، وإن بدأ الأمر للوهلة الأولى
بسيطا ، وغير ذى أهمية ، كما هى عادتنا دائما في النظر إلى الأمور ،
وللى الفن والثقافة عامة ، وللى علم الجمال خاصة !

فمعنى هذا القول أن المخرج هو الذى يعطى المادة الخام — المسرحية — شكلها ا. ولما كان الإخراج مازال يُفهم لدينا باعتباره حصيلة « التركيبية » المعروفة من الديكور ، والأزياء ، والاكسسوار ، والإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، والموسيقى . كان معنى هذا أن المخرج هو « الجِرفى » الذى يجيء فيصب المادة الخام في هذه التركيبية أو هذا القلب ، وكان الله يحب المحسنين ا. ولكن المصيبة أن « المخرج » بالمعنى الحقيقى للكلمة ليس المسئول عن كل تلك « التركيبية » من فنون المسرح . فهى حصيلة جهود مجموعة من الفنانين وهذه واحدة . والثانية أن « الإخراج » ليس هو كفالة الإطار ، المادى على التفصيل المشار إليه لمادة بلا إطار ا والثالثة أن الإخراج ليس مباراة في حشد أكبر عدد ممكن من الزخارف البصرية والسمعية على المسرح ، وإلا لأضفنا البهارات « الشمية » أيضا لنكفل الإحساس بالجو الطبيعى للأحداث . وأخيرا يمكن لأى مساعد مخرج ، من أية درجة ، أن يكفل لأى عرض مواصفات هذا الإطار ، أو هذه التركيبية ، أو هذا القلب ا

وأهم من ذلك كله أن المسرح يظل هو المسرح بعد استغنائه عن كل عناصر « التركيبية الشكلية » المشار إليها ا. وأهم من هذا بعد ذلك كله أن المسرح قدم على مدى تاريخه الطويل كنوز التراث المسرحى العالمى دون ، أو قبل ، أن يعرف تعقيدات الديكور ، والأزياء ، والاكسسوار ، والإضاءة ، والمؤثرات الصوتية ، والموسيقى .. بالمعنى وبالمواصفات المصطلح عليها في ظل الحضارة الحديثة وفي قرنتا العشرين ا

ترى هل فعل المسرح العالمى هذا كله ، وقدم كل هذه المنجزات التى يتضاءل أمامها النتاج العالمى المسرحى الحديث . أقول : ترى هل فعل هذا رغم زهده فى التركيب الزخرفى ، أم بفضل زهده فيها ، أم لأن الخيرة فيما اختاره الله ؟ فكيف أنجز المسرح العالمى القديم كل هذه المنجزات وأثرانا بكل هذه الكنوز ، إذا كان قوام المسرح وغايته — كما يعتقد البعض — هو كفالة مازهد فيه المسرح القديم ؟ إما أن المسرح القديم كاليونانى مثلاً لم يكن مسرحاً ، وإما أن المسرح الحديث ليس مسرحاً ، وإما أن المسارح الجديدة قد غرقت فى طوفان الزخرف ، والزغلة ، والوضاء ، وكل ما يصرف التفكير عن العناصر الدرامية فى المسرح ، أى عن « الفكر » . ولكن لنعد إلى « النص » المسرحى .

مضمون .. وشكل

لنسأل : إلام تنتمى المسرحية — كمسرحية — قبل أن تقدم على المسرح من خلال عرض مسرحى . إلى أى الأنواع أو الفنون تنتمى ؟ إلى نوع أو فن الأدب بلا جدال ، فهى بهذا الانتماء عمل له مضمونه ، وله شكله ، وليست مضمونا عاريا من الشكل ، ولا عملاً عاريا من الإطار ، ولا مادة خالية من المقومات المعمارية الداخلية والخارجية . إنها باختصار : مضمون + شكل . على ألا يفهم من العلامة + أن الأمر مجرد إضافة من خارج ، أو مجرد تلاصق أو تراكم ، لا أمر بنية عضوية يتحد فيها المضمون بشكله ، والشكل بمضمونه . وما حيلتنا إزاء الجمل الاختصارية والاستدراكية الكثيرة

التي حكم علينا بأن تعترض كتابتنا ، حتى ونحن نتكلم عن أشياء
أصبحت في عوالم أخرى غير عالمنا العرفي من البدايات ؟

ليكن !

فإذا كان النص المسرحي (مضمون + شكل) فكيف تكون
مهمة المخرج كما يزعم البعض هي كفالة الشكل للمضمون ؟ ألا
تصبح مضحكة حين تتحول إلى أن النص المسرحي هو (مضمون +
شكل) + (شكل) يكفله المخرج ؟ شكلان لمضمون واحد أم ماذا ؟
وهل هذا ممكن أو متصور ؟ بالطبع لا . إنما أردنا به أن نبين عقم
بعض النظريات في المسرح ؟

فالواقع أن النص المسرحي الذي له شكله ومضمونه — كعمل
أدبي — له أيضا شكله ومضمونه كعمل مسرحي .. ولكن الشكل
المسرحي كامن هنا في العمل الأدبي كإمكانية ، أي كائن بالإمكان لا
بالفعل !

ومهمة المخرج هي الكشف عن هذه الإمكانية . هي استنباط
الشكل المسرحي الكامن بالإمكان ، هي الخروج به من صعيد
الإمكان إلى صعيد الفعل ، هي تحقيقه . ومن المؤسف أن نظريات
علم الجمال تدرس عندنا بعيدا عن التطبيق على خشبة المسرح ،
ولذلك تظل لدينا الأخطاء الشائعة . بل وتزداد شيوعا ! حتى ليظل
المخرج مجرد لاصق ، أو مضيف ، أو مسقط لشكل على مضمون !
مجرد « جرفي » أو « صناعي » بالتعبير العامي عندنا !

ولذلك كثيرا ما يكون نقادنا المسرحيون مضحكين عندما

يتحدثون عن الإخراج ، باعتباره هذه « التحويلة » من الديكور ، والأزياء ، والاكسسوار ، إلى آخر عناصر العرض المسرحي ! فمهما كان مقدار تدخل رؤية المخرج في تحديد تلك العناصر ، تظل الأولوية للفنانين المتخصصين في هذا العنصر أو ذاك . فالأولوية فيما يتعلق بالديكور لمصمم الديكور ، وفيما يتعلق بالملابس لمصمم الملابس ، وهكذا — طبعاً — في حدود الإطار المتفق عليه سلفاً ، والفهم المتفق عليه سلفاً بين المخرج من ناحية ، وبين مجموعة المختصين المشتركين في بناء العرض المسرحي من ناحية أخرى !

فهل للمخرج مطلق الحرية في اختيار شكل العرض ؟ أى ، واختيار الشكل الموجود بالإمكان في المسرحية (النص المسرحي) ، ونقله من مستوى الوجود بالإمكان إلى مستوى الوجود بالفعل ؟

نعم ولا !

نعم : لأن الإمكان أمام المخرج لا حدود له . ومن هنا كان إمكان تعدد « الإخراجات » والمخرجين للنص المسرحي « الواحد » ، بل وفي مختلف البيئات والعصور !

ولا : لأن ثمة ضوابط في داخل النص (أو معايير) تحد من إطلاقية هذا الإمكان إلا محدوداً ! وتحمل النص — وبالتالي المؤلف — من تعسف المخرجين ، ومغامراتهم ، وافتعالاتهم . ألا وهي مجموعة ما يسمى بالمعلومات الأساسية التي يجب أن تتوفر في النص ، وتتوفر للجمهور ، وهي تنحصر في عنصرين :

• حدود المكان .

• حدود الزمان .

داخل تلك الحدود تصاغ الشخصيات الدرامية ، والعلاقات الدرامية ، والمصائر الدرامية . وهى الحدود التى تمكن المخرج بقدر ما تمكن الممثلين . بقدر ما تمكن الجمهور ذاته ! وهى المحك فى الحكم على سلامة ما يسمى برؤية المخرج ! وهذا لا يتجلى فى العناصر الزخرفية للعرض إن جاز أن نسميها كذلك . بل تتجلى أو تنلخص علينا من خلال المسار الدرامى ككل . وبفضلها يتم تعرفنا على الشخصيات ، وعلى العلاقات ، وعلى المصائر ، ويتم بالتالى مشاركتنا للشخصيات فى الفعل الدرامى ، ويتم أخيراً عملية التطهير المقصودة من العملية المسرحية ككل ، مما يذكرنا بمبدأ « التعرف » فى نظرية أرسطو فى الشعر المسرحى ! ولكن هذا موضوع آخر يطول فيه الحديث !

عمل المخرج يبدأ منذ أول جلسة تدريب ، منذ القراءة الأولى للنص . ويتعرف على المؤلف ، وعلى مؤلفاته جميعاً ، أو النماذج ، أو العلاقات الهامة منها .. والتعرف على حياته . والمؤثرات الخاصة التى تأثر بها . والمؤثر الحاسم الذى يمكن أن يكون أبرز المؤثرات ! ثم تحليل « النص » المتاح على ضوء هذا التحليل العام . ثم اكتشاف مكانه الخاص من السياق الإبداعي للمؤلف ، ومواصفاته التى ينفرد بها ، وكذلك التى يشترك فيها بين سائر أعمال المؤلف ! ثم توزيعه الأدوار الذى يعتبر نصف عملية الإخراج . ثم الاتفاق على ملامح كل شخصية ، وعلى موقعها من محصلة القوى المتصارعة على ساحة النص ، والتى ستتصارع على « الحشبة » المسرح بعد قليل ! ثم الاتفاق على طريقة أو أسلوب أو منهج الأداء التمثيل . ثم تحقيق

الانسجام بين مجموعة الأصوات وأصوات الشخصوس ، تلك التى تتولى عزف النص على خشبة المسرح صوتا وانفعالا ! ثم تستمر التدريبات . لبدأ رسم الحركة . حركة الشخصوس على خشبة المسرح . فى الإطار المادى المتفق عليه (المكان) . والحركة هنا كلمة صامتة تكمل كلمة منطوقة ، أو تترجمها ، أو تمهد لها أو تعقب عليها ، أو تبرزها ، أو تربط بين كلمتين ، لا مجرد حركة عفوية يقصد بها تجنب الصدام البدنى بين الممثلين على خشبة المسرح ! ثم إن الحركة محكمة بمنطق كل شخصية ، وبمنطق العلاقة بين شخصية وأخرى ، وبمنطق الشخصوس جميعا ، وبمنطق الموقف الدرامى بكل ما فيه من بواعث أو مقاصد .

وفى النهاية .. وفى النهاية فقط يبدأ إلباس هذا كل ما يلائمه من ديكور وملابس واكسسوار ، وإضاءة ، إلى آخر العناصر المشار إليها . انظروا كم يتحتم على الناقد أن يبدأ مهمته مع المخرج ، متابعا خطواته من البداية ، لا أن يبدأ كما يبدأ النقد عندنا من النهايات ١٢

علاقة الممثل بالنص المسرحي

وأينا كيف يعتبر شكسبير الممثلين (خلاصة تاريخ العصر)
وسنرى بعد قليل كيف يقوم هذا الاعتبار على فهم عميق للمسرح ،
وإدراك للجوهري وللهدف ، وللغاية ، من المسرح ، ولدور ووظيفة
وأهمية وقيمة كل عنصر من العناصر التي تشكل العرض المسرحي ..
ولوعى بمركز الممثل باعتباره — إلى جانب النص — إحدى
الدعامتين الرئيسيتين اللتين يقوم عليهما العرض المسرحي . إن الممثل
في النهاية هو الوسيلة الحاسمة لإيصال النص — الكلمة — إلى
الجمهور .. ذلك الإيصال الذي هو هدف المؤلف والمخرج معا .
واعتبار الممثل هنا وسيلة إنما هو تقدير نسبي ، يقصد به تسهيل
الحديث والإيضاح دون التورط في اعتباره مجرد وسيلة ، أو أداة . أو
دمية ، ودون حرمانه من القدرة على الخلق ، والإضافة ، والعطاء ،
والمشاركة الإبداعية ، في العملية المسرحية .

إن تعبير شكسبير (خلاصة تاريخ العصر) يعنى ضمناً أن المؤلف
يقف ، أو لا يقف من عصره ، في جانب من عملية الإبداع ، موقف
المؤرخ . والعلاقة بين الفن والتاريخ وقف عندها أرسطو وقفة رائعة
في كتابه الشهير (فن الشعر) . وإذا كان الشعر — الفن — « أوفر

حظاً من الفلسفة ، وأسمى مقاما من التاريخ » ، على حد تعبير أرسطو ، فإن هذا يعنى أن مضمون العمل يحتوى على عناصر تاريخية ، دون أن يصبح هو نفسه مجرد تاريخ . أو لنقل إن المؤلف المسرحى — الفنان — يقوم بدور المؤرخ ، ولكن بطريقة ، ووسائله ، وأدواته الخاصة . أرسطو إذن لا يريد نفسى التاريخ عن الفن بقدر ما يريد رفع مرتبة الفن عن أن يكون مجرد تاريخ . و الفرق كبير بين الأمرين ! ولذلك يأتى شكسبير بعبارته المذكورة ليؤكد عنصر التاريخ فى العملية الإبداعية ، فيما هو يرفع الممثلين إلى مستوى الخلاصة من تاريخ العصر .

وإذا كان النص بهذا المعنى تاريخاً للعصر ، وكان الممثلون ناقلو هذا النص إلى الجمهور — خلاصة تاريخ العصر — فإن هذا يضع على عاتق الممثلين مهاماً والتزامات ومسؤوليات ، ليس أخطرها الأرصدة فى البنوك ، وعدد السيارات الفارهة ، والفيلات ، والقصور ، وهواية تربية الكلاب ، وسباق الأزياء ، والمظاهرات ، والحواطم السوليتير ، والعريضة فى علب الليل المقفلة ، وملاهى الليل المفتوحة . والمانشيتات والصور والإعلانات والتعري وعرض المفاتن فى السوق الحرة وغير الحرة .. الخ . وإذا كنا نريد أن نرفع مستوى الجمهور إلى الفن ، وفن المسرح خاصة .. فيجب أولاً أن نرفع المشتغلين بالفن إلى مستوى خلاصة تاريخ العصر . أما أن يكون (الفنانون) نفاية تاريخ العصر ، كما يصر أغلب فنائنا ، على أن يكونوا ، فليس فى وسع الفن والتاريخ إلا أن يلفظاهم كالكائنات الطفيلية ، على المدى القريب والبعيد . إنهم فنانون تجوّزا ، ومن باب

الخطأ الشائع ، أو الأمر الواقع ليس غير . إنهم يفرزون فنا من نوعية خاصة بخدم أهدافا ومهاما معينة ، اجتماعية وسياسية أيضا ، ويخاطب جمهورا معينا ، له خصائصه ، واهتماماته ، وذوقه الخاص ، مما ليس هنا مجال للاستفاضة في الحديث عنه . ومما لا يخفى على القارىء الفطن . وبالرغم من أنهم يزعمون جميع المنابر الفنية بل يحتلونها بالقوة ، إلا أننا نصر على الحديث عن الفن والفنانين بحق ، وباعتبارهم ضمير وخلاصة العصر ، كما يراهم ، أو يتمنى لهم شكسبير . وإذا رصدنا واقعنا الفنى الفاسد والمضمحل ، فإننا لا نلبث أن نلاحظ الجهل ، وأزمة الثقافة ، وتخلف الذوق ، وراء جميع ظواهر الفساد والاضمحلال ، وذلك دون التغافل عن العوامل الاجتماعية والسياسية الحاسمة فى هذا المجال ، وعن المناخ الثقافى كله بوجه عام . وهذا يعنى ضرورة تربية كوادرنا الفنية وتنمية وعيها وتثقيفها ، وتدريبها الدائب على الذوق الفنى فى أعلى المستويات ، ثم إنارة طريقها وسط الظلمات ، لكى تؤدى دورها التاريخى من خلال الفن ، وإشعارها بمسئولياتها والتزاماتها إزاء واقعها ، وإزاء المرحلة التاريخية التى تجتازها هذه الكوادر ، ثم مسئولياتها إزاء الجمهور ، لكى يسترد الممثلون كرامتهم فى نظر الجمهور . والجمهور كرامته فى نظر الممثلين . ونحن نعلم أن فى هذه المطالب نوعا من المثالية والطموح إلى ما هو قريب من المستحيل .

كيف يمكن بالله أن يكون ثمة نص مسرحى فى مثل هذا المناخ ؟ ثم كيف يمكن أن تقوم علاقة بين ممثلين من هذا الصنف ونص مسرحى جاد (كوميدى أو تراجيدى) ؟ وكيف يمكن لنا أن

نواصل الحديث عن العلاقة بين الممثل والنص المسرحى ١٩ إن هذه العلامة معدومة حتى بين الممثلين والنصوص المسطرية السطحية التافهة التى تقدم على خشبات المسرح التجارى ، فى غيبة النقد ، وصمت الجمهور ، وإفراخ الشلل والكتل والعائلات المصلحية . ثم فى ظل صمت الجمهور ، وأزمة الثقافة عامة ، وإفلاس مسرح الدولة .. فلنتركهم حيث هم ، أو حيث اختاروا أن يكونوا . لنحلم ، ونواصل التحدث عن علاقة الممثل الحقيقى الفنان ، بالنص الحقيقى . مفترضين حتى الحد الأدنى من الجدية فى التأليف وفى التمثيل ، ذلك الحد الذى يقبل ولو الحد الأدنى من النقد .

لكل مؤلف مشكلة تؤرقه دائما ، وتلح على النبض بشكل مباشر أو غير مباشر فى جميع أعماله ، منذ بداياته ، حتى نهاياته .. ويجب التعرف على هذه المشكلة ، وتتبع مسارها ، وظواهرها ، وأعراضها . ولكل نص مشكلة مرحلية فى هذا المسار يجب التعرف عليها أيضا ، وتعمقها ، وتتبعها من خلال النص . ولكل من شخصوس المسرحية كيانه النفسى ، والذهنى ، والاجتماعى ، وموقفه ودلالته ، وعلاقته بهذه المشكلة المرحلية ، مما يتحتم استكشافه . لهذا كان توزيع الأدوار من قبل المخرج ، هو أهم ما فى عملية الإخراج قبل التدريب على أداء الأدوار بالطريقة التى يتم الاتفاق عليها ، تحقيقا لهدف إيصال عالم المؤلف إلى الجمهور ، أو دعوة الجمهور إلى مشاركة المؤلف الحياة ، والتفكير ، والشعور ، فى عالمه . توزيع الأدوار يحمل تحديدا للمشكلة المطروقة على الجمهور . كما يحمل توزيع الأدوات العازقة لإيصالها إلى الجمهور . كما يحمل تفسير

المشكلة ، أو طريقة تفسيرها . كما يحمل أخيرا تجسيدا لها في شخوص
حيّة من لحم ودم . إنه رؤيا لعالم المؤلف . هذا العالم المزدهم
بالمشاعر ، والأفكار ، والشخوص ، والعلاقات ، والمصائر ،
والصراعات الداخلية في النفس الإنسانية الواحدة ، أو الصراعات بين
نمطين من بنى الإنسان . أين هذا كله مما يحدث في مسارحنا الرسمية
والتجارية من توزيع الأدوار على نجوم بعينها ، ثبتت على قوالب
بعينها ، جاهزة ، ومكرورة ، ومستهلكة ، جريا وراء الربح السريع ،
وضمانا لشباك التذاكر ، واستجداء للجماهير عن طريق خداع
الجمهور نفسه ؟ ثم أين هذا كله من التأليف الفوري ، وتفصيل
الأدوار ، على هؤلاء النجوم في السهرات التي نعف عن التعرض لما
يحدث فيها ؟

ثم تأتى بعد ذلك عملية التدريبات على أداء النص بقيادة المخرج ..
وهنا يقف الممثل ، منذ التدريبات الأولى ، نفس موقف المخرج من
النص ، ويحمل نفس الأعباء والمهام ، والالتزامات المترتبة على هذا
الموقف ، مما يُنجيه من أن يكون مجرد دمية تتحرك لا إراديا على
خشبة المسرح ، في عالم لا تدرى عنه شيئا لا تمت إليه بصلة ، ولا
تربطها بشخصه أية روابط .. ولا تعنيها فيه طبيعة الصراعات
الجارية ، والعلاقات المتشابكة ، ولا الأهداف المشتركة ولا المجرى
العام للدراما — كوميديا أو تراجيديا — ثم هذا ينجيه — الممثل —
من الفردية والترجسية ، المصاب بهما أغلب من يحسبون عندنا تجاوزا
على التمثيل والممثلين . ثم هو يجعل من الممثل إرادة خلاقية ، أو شريكا
للمخرج والمؤلف ، في عملية الخلق الفنى . وهذا كله لا يمكن أن

يستقيم مع عدم الانضباط الدائم في مواعيد التدريبات مثلاً . ذلك الداء العضال المتفشى في مسارحنا الرسمية نتيجة لتمزق فنانينا الحقيقيين بين المسرح ، والإذاعة ، والتلفزيون ، والإنتاج الخاص ، وراء لقمة العيش .. ولا يستقيم مع استهتار حضرات النجوم بالتدريبات ، اتكالا على وسائل جذب الجمهور غير الفنية ، وغير الأخلاقية ، إلى آخر ما يمكن أن يطول فيه الحديث .. ولا يمكن أن يستقيم مع انقطاع التدريبات لأسباب بيروقراطية لا يمكن دفعها ، ولا مع التخلف الذوقى والثقافى لدى الممثلين . وأخيراً لا يمكن أن يستقيم هذا كله مع مبدأ « سلق البيض » الجارى عليه الإخراج المسرحى عندنا ، من باب الشطارة ، والفهلوة ، وخفة اليد ، ولا مع اقتصار كل ممثل على حفظ دوره فحسب فى المسرحية . بلا علاقة بما قبله وما بعده ، كما هو شائع . ولا مع اقتصار حضور الممثل للتدريبات على تلك الجلسات التى يكون فيما عليه أن يقرأ دوره ، ثم ينصرف إلى أبواب الرزق المفتوحة أمام البعض ، والمغلقة أمام البعض الآخر . كما لا يمكن أن يستقيم مع جهل أغلب الممثلين بعالم المؤلف المسكين الذى وقع بين أيديهم حياً أو ميتاً . أو بالنص الذى هبطوا ليمزقوه أرباً . أو بمكان المؤلف من تاريخ الدراما المحلية أو العالمية ، ومكان النص موضوع التدريبات من تاريخ المؤلف الخاص والعام ، ولا مع إحالة كل الثقل إلى عاتق المخرج المسكين الذى حتمت عليه الظروف الضاغطة أن يلتزم مبادئ ومناهج مدرسة « سلق البيض » وكل أسبوع مسرحية جديدة ، والاحتفال بالكم دون الكيف .

إن الكلمة الواحدة فى النص يمكن أن تقال بألف طريقة وأكثر ..

وألف نبرة ، وألف لون ، ويمكن لكل نبرة ولون أن يوحيا بإيحاءات عاطفية وفكرية مختلفة . واختيار الطريقة التي تقال بها كلمة ما في نص ما لمؤلف ما من أشق المهام التي تواجه المخرج . ثم هو مهمة الممثل أساسا ، لأن تلك الطريقة في الأداء تحمل الإيحاء ، والتفسير ، والفهم ، والرؤية ، والتجسيد ، إلى جمهور المشاهدين . ولا ننسى هنا أننا مازلنا نحكم ، وأنا نتحدث عن المؤلفين والمخرجين الممثلين الذين يحترمون أنفسهم وفنهم ، ويؤمنون بأن المسرح رسالة لا « سوق حرة » لذلك نعود فنذكر بقول شكسبير على لسان هاملت محدّرا الممثل الأول في الفرقة الجوالّة العابرة بالقصر الملكي :

« ولا تدعو من يقومون عندكم بدور المهرجين يزدوا شيئا على دورهم المكتوب . فإن منهم من يُضحكون هم أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين التافهين ، في حين أنه بهذا الموضع من المسرحية قضية ما هامة ، ينبغي الالتفات إليها . إنه لسلوك خبيث ينبىء عن طموح وضيع لدى من يسلكه من الحمقى » .

ذلك هو تقييم شكسبير لجريمة الخروج على النص ، زيادة أو نقصانا على السواء ، حتى من جانب من كانوا يقومون في العرض المسرحي بدور المهرجين . والحقيقة أن من يفعلون هذا ليسوا أكثر من مهرجين ، ومن يتقبلون هذا من المشاهدين ، ليسوا أكثر من طائفة من التافهين .

فالمهم القضية التي يعالجها النص ، والتي ينبغي الالتفات إليها وعدم صرف النظر أو الانتباه عنها .. وتلك مهمة المخرج ، ثم مهمة الممثل بعد رفع الستار على بداية الأحداث ، واختفاء المخرج . أما

نقيم شكسبير الأخلاق للخروج عن النص فهو مجرد سلوك خبيث ،
ونطموح وضع ، وحق !! إنها جريمة أخلاقية ترتكب في حق
المؤلف ، وفي حق المسرح ، وفي حق المشاهدين . ولا بد أن تكون قد
سبقها جرائم كثيرة ، منذ بدء التدريبات على المسرحية مع المخرج
السيء الحظ ، والمخرج المهرج البهلوان المستهين بعمله ، وغير المؤهل
علميا ، وفنيا ، وثقافيا ، وأخلاقيا ، لحمل المسؤولية .. مسئولية
التاريخ فنيا للعصر ، وقيادة الممثلين كخلاصة لتاريخ العصر ، نحو
هدف شريف واضح محدد . الاستهتار بالتدريبات إذن ينبىء عن
انحلال خلقى ، فضلا عن الانحلال الفنى ، ولا يمكن أن ينتج مثل
هذا الانحلال غير ظواهر الانحلال الأخلاقى ، والاجتماعى ، والسياسى
والمضارى بوجه عام .. تلك التى نشاهدها على خشبات مسارحنا
باسم المسرح ، والمسرح منها براء . لقد بلغ بالممثلين الاستهتار بالنص
وبالمسرح كله أن أصبحوا يتبارون فى الخروج على النص زيادة
وتقصانا . ويتبارون فى البرهنة على إمكان الاندماج الفورى فى الدور
مع مواصلة الحديث للكواليس ، ومن وراء الكواليس ، أو مع
بعضهم البعض أمام الجمهور ، بما لا يمت إلى أدوارهم ، ولا إلى
الأحداث الدرامية بصلة . وأصبح الظهور أمام الجمهور ، دون حفظ
تام للأدوار ، وادعاء الاندماج ، بعد جلسات تدريب تعد على أصابع
اليد . أصبح هذا كله فى العرف المسرحى الشائع برهانا على
« موهبة » « عبقرية » الممثل . ماذا يبقى للمخرج بعد ذلك ليفعله
سوى أن يكفل العناصر الزخرفية من ديكور ، وأكسسوار ،
وملابس ، وإضاءة ، وموسيقى ، ومؤثرات صوتية ، ووسائل
الجذب الصناعية ؟ أليس من حق « برخت » إذن ، ولأى إنسان قبل

برخت أو بعده ، أن يدعى أنه حطم الحائط الرابع . ما هم
« ممثلون » يفعلون ذلك منذ زمن طويل ، بموهبة التلقائية ،
والعفوية ، والجهل والفهلوة ، وإنعدام الأخلاق . وماذا في وسع
جمهورنا المستنير الذواق إلا أن يمتنع حسرته وغيظه ، وأن يضرب
رأسه في أى حائط يشاء ، احتجاجا بلا جدوى على إهدار القيم
الفنية ، ودروس رسالة المسرح ، واختراق جميع التقاليد الفنية ،
واجتياح كل الاعتبارات من أجل الطموح الوضيع الذى أشار إليه
طبيب الذكر شكسبير !! ولكن .. أحقا يتفرد الممثلون عندنا
بالمسؤولية عن نتائج هذا الطموح الوضيع وانعكاساته على حياتنا الفنية
عامة ، والمسرحية بصفة خاصة ؟ لا بالطبع . إن ذلك نتيجة ، كما
قلت للمناخ الثقافى ، والبيئة عامة ، ونظم التربية الفنية ، وهذا
موضوع حديث آخر .. ولكن وراء الممثلين فى المسؤولية أو قبلهم ،
تكمُن طائفة المؤلفين المرتزقة « مقاولى المسرح الخاص » واللاعبين
على المسرح الخاص والمسرح العام ، ثم طائفة المخرجين المرتزقة ، غير
المؤهلة ، لتحمل أية مسؤولية جادة ومجدية فى حياتنا الفنية . وهؤلاء
يشاركون الممثلين نفس الطموح الوضيع . ولا حاجة هنا للذكر
الأسماء خصوصا للقراء الأذكياء فالقائمة حافلة بالأعلام الذين
صنعهم الطبل والزمر ، والعتاف من جانب النقد المرتزق ، وصمت
النقد البناء الشريف ! ترى هل نطمح إلى أن يرق ممثلونا لكى
يصبحوا خلاصة تاريخ العصر ؟! إن كل الظواهر والأعراض محبطة ،
ومثبطة ، وباعثة على التشاؤم . ولكننا نحن لا نملك إلا أن نحلم ،
لنعود فنحلم ، ونكتب . ثم نعيد ما نكتب ، ونقول ، ونكرر ما
نقول حتى تبح أصواتنا . لعل وعسى . مرة ثانية ، قبل أن نرفع

الجمهور إلى مستوى الفن ، يتحتم أن يرتفع الفنانون إلى مستوى
المسئولية إزاء الفن والجمهور ، كي يرتفع النقد بدوره إلى مستوى
المسئولية الهادفة الشريفة البناءة . وبدون هذا ، ستذهب جميع
نداءات الإصلاح ، أو التغيير الجذوى ، سدى ، وستصبح عبثاً من
العبث ، وحبراً على ورق وكلمات في الهواء . وسيظل النقد يتردد
بين أن يكون مأجوراً وبين أن يلتزم الصمت ، في الغيظ والحسرة .

العلاقة بين الممثل والجمهور

عندما يظهر أحد الممثلين في الشارع ، أو في أحد المحلات العامة ، أو أثناء لقطة خارجية ، يلتفت الجمهور حوله على الفور ، ويحاول الاقتراب منه قدر الإمكان .. إنه يحدق فيه ، ويكاد أن يزنه ، ويقيسه طولا وعرضا . ويتحسسه ، ويلمس طرف ثوبه . ويريد التعرف عليه . وقد يحتاج الأمر أحيانا إلى استدعاء البوليس لتفريق الجمهور ، وإنقاذ الممثل :

والحقيقة أن الجمهور ساذج ومعذور في نفس الوقت . ساذج لأنه ينسى ، بتأثير الوهم ، أن الممثلين أناس عاديون جدا ، يأكلون ، ويشربون ، ويمارسون ما يمارسه الناس العاديون ، ومعذور لأنه لا يراهم في ضوء النهار ، وإنما في أضواء وألوان المسرح ، ولا يراهم مكشوفى الوجوه ، وإنما يراهم من خلف الماكياج والأصباغ التى تلعب دور الأقنعة في المسرح القديم . أنه يراهم مقنعين . ثم هو لا يراهم عن قرب ، وإنما يراهم على بعد ، ويفصل بينه وبينهم ما يسمى بالحائط الرابع . حائط الوهم أو الإيهام . وأخيرا هو يراهم لا في شخصياتهم وهوياتهم الطبيعية ، وإنما متقمصين شخصيات أخرى تماما ، قد يكونون في حياتهم الشخصية أبعد ما يكونون عنها ،

من حيث التكوين الذهني والنفسى . وأخيرا إن الممثلين أناس يستريحون عندما يعمل الجمهور ، ويعملون عندما يستريح الجمهور ، فليس ثمة فرصة للقاء حقيقى بين الطرفين ، فى وضوح النهار .

الجمهور ساذج أيضا ، لأنه قد لا يطيق أن يجلس مع ممثلة أو ممثل أكثر من خمس دقائق دون ملل ، إذا ما أتاحت له فرصة مثل هذه الجلسة ، بعيدا عن أوهام الحائط الرابع ، وبعيدا عن الأقنعة ، والأصباغ ، والألوان ، والأضواء ، والملابس الزاهية ، والديكورات ، وكل ما يصنع جو الإيهام المسرحى . إن أكثرهم — أكثر الممثلين — تافهون ، وسخفاء ، وفارغون إلى أبعد الحدود . وأكثرهم جاهلون ، وسطحيون ، ونرجسيون ، مبتذلو الاهتمامات إلى حد ملفت للنظر . ولذلك ، فالعياقة مهمهم فى منتهى الندرة فى تاريخ المسرح ، بحيث تطيق أن تجلس إلى الواحد منهم ، أكثر من خمس دقائق دون ملل . ولكن الجمهور لا يعرف عنهم هذا ، بحكم بعده عنهم وبعدهم عنه .. ولكن هذه نظرة إلى العلاقة بين الممثل والجمهور من الخارج ، أى خارج العرض المسرحى . وأما عن العلاقة الداخلية بين الممثل والجمهور فثمة ملاحظات أخرى أكثر أهمية . إننا هنا نتحدث عن العلاقة بين الممثل والجمهور ، من خلال عرض مسرحى .. تبدأ هذه العلاقة منذ اللحظة التى تقطع فيها تذكرة الدخول وتدفع ثمنها .

كل ما حولك من إعلانات وعناوين وزينات ، يحاول أن يستدرجك إلى عالم آخر ، بعيد عن عالمك ، وربما إلى عصر آخر ، بعيد عن العصر الذى تعيش فيه .. أضواء طرقات المسرح خافتة

نسبيا ، تستدرجك إلى الصالة ، وتسحبك بذكاء من أضواء أخرى
أضواء الصالة أكثر خفوتا ، تستدرجك إلى درجة أخرى ، أو خطوة
أخرى على المشوار ، إلى العالم المغاير لعالمك . وقد تكون هناك
موسيقى خفيفة ، تهيك نفسيا لتقمص هذا العالم الجديد بالتدرج ،
أو تفصلك بالتدرج عن عالمك . منظر الستارة ، البناوير ، الألواح ،
والمقاعد الداخلية والخارجية .. وما قد يظهر من الديكور ، إذا شاء
المخرج أن يكون الديكور مكشوبا ، وللستارة أن تكون مفتوحة ،
منذ البداية .

ها أنت الآن مهيا نفسيا لاستقبال العرض المسرحي . أنت كما لو
كنت قد وقعت عقدا عند قطع التذكرة بينك وبين المسئولين عن
المسرح ، بالتنازل عن عالمك ، واستعدادك للدخول في عالم آخر ،
بكل ما يتطلبه هذا الدخول من تنازلات أخرى ستتضح بعد قليل ؛
لأن المسرح سلسلة من التنازلات المستمرة ، والتنازلات
الاصطلاحية ، المشروطة من جانب المتفرج ، وسيفي المخرج
بالتزاماته في هذا العقد ، ويقوم بكل واجباته في نقلك من عالمك إلى
العالم المغاير . ولن يكون من حقلك أن تناقش شيئا ، أو تعترض على
شيء ، أو تقف في الصالة ، لتقول « هذا معقول » وهذا « غير
معقول » لأن العقد ... التذكرة ... ينص أيضا بطريقة ضمنية ، على
ألا حدود بين المعقول واللامعقول ، في عالم الإيهام المسرحي . أنت
الآن في مسرح حديقة الأزبكية مثلا ، الواقع في ميدان العتبة الخضراء
الواقعة في قلب القاهرة . وكذلك ، وقد فتحت الستارة ، وبدأ
العرض ، قد انتقلت فجأة من مسرح حديقة الأزبكية إلى حديقة في

قصر باكنجهام بلندن ، أو إلى أى مكان آخر . والواقع أن هذا لم يحدث فجأة . فمئذ قليل أطفئت أنوار الصالة ، وأضيئت الستارة تمهيدا لهذا الانتقال . ثم فتحت الستارة على « المكان » الجديد ، المكان الذى ستدور فيه الأحداث ، وتتشابك العلاقات والمصائر الدرامية ، وتصطرح فيه الشخص . ساعة الصالة تشير إلى التاسعة والنصف مساء تماما ، بينما ساعة بداية الأحداث الدرامية بعد رفع الستار تشير إلى الرابعة صباحا مثلا .. وأنت لم تصرخ بعد فى الصالة ، ولم تقل للجالسين من حولك ، وللمسؤولين عن المسرح ، ليس معقولا أننى الآن فى لندن ، وأن الساعة الرابعة صباحا لأننى فى مسرح حديقة الأزبكية بالعتبة ، ولأن الساعة هى التاسعة والنصف مساء .. ولو فعلت لضحك منك الجمهور ، والممثلون ، وتكون قد ارتكبت جريمة الشغب التى تحتاج أيضا إلى استدعاء البوليس .. وربما أخذوك من المسرح إلى مستشفى للأمراض العقلية . إذ سيبدو أنك أنت المجنون لا الجمهور . ولا الممثلين ، ولا المسؤولين عن المسرح ، لأن هناك ، كما قلت عقدا غير مكتوب ، كله بنود من التنازلات من قبل المتفرج ، وبنود لا تناقش ولا تراجع ، وليس للمتفرج أى حق فى الاعتراض .

إننا هنا أمام ما يسمى بالإيهام المسرحى ، وفى ظل الإيهام ، كل شيء جائز وممكن ، حتى نمو الذبول للأدميين . إن اللحظة التى فتحت فيها الستارة هى اللحظة التى تنقلك من مكان إلى مكان ، ومن زمان إلى زمان .. إنك الآن تعيش زمن الشخص الدرامية لا زمنك الخاص . وذلك فور أن رفع الحائط الرابع عن بداية

الأحداث . والحائط الرابع هو الحد بين واقع حقيقى وواقع إيهامى ، وبين زمن حقيقى وزمن إيهامى ، وهو الحد بينك وبين الممثلين ، تراههم على بعد ، تسمعهم على بعد ، وليس لك حق اختراق هذا الحائط الإيهامى ، والصعود إلى المسرح ، والاشتراك فى الأحداث ، مهما كانت أعذارك ، ودرجة انفعالك بما يحدث ..

هنا نصل إلى كل محاولات تحطيم الحائط الرابع من قبل المخرجين ، فى المدارس المسرحية المختلفة ، والحديثة والمعاصرة بشكل خاص . إننى أميل إلى القول بأن ليس من حق المخرجين والممثلين تحطيم هذا الحائط ، بقدر ما أنه ليس من حق المتفرجين . هذه المحاولات جميعا قد باءت بالفشل ، رغم جميع الحجج النظرية والتطبيقية التى قدمت لتبريرها . ثم هى محاولات كررت نفسها بحيث مجّها المتفرجون ، وبدأ يمجّها المخرجون والممثلون أنفسهم ، لكثرة تكرارها ، ودورانها فى حالة « محلك سر » . ثم إننى أعتقد أن تحطيم الحائط الرابع ، هو تحطيم للمسرح ذاته ، والكف به عن أن يظل هو المسرح . إنه ينقل المتفرجين من الإيهام المسرحى الفنى ، المقصود من المسرح ، إلى شئ شبيه بالوهم ، الذى رأيناه منذ قليل ، عندما ظهر الممثل فجأة فى الشارع ، أو فى أحد المحلات العامة ، أو أثناء لقطة خارجية . ينقله من الإيهام الفنى إلى الوهم الساذج . وشتان ما بين الاثنين . فلو لاحظ أحد الأذكياء ما يحدث فى الصالة بالضبط ، عندما يهبط إليها ممثل أو أكثر ، مواصلا أو مدعيا أنه يواصل الأحداث الدرامية للفت نظره أن الجمهور يكفّ فى نفس اللحظة — لحظة تجاوز الحائط الرابع من قبل الممثلين — عن أن ينظر إلى الممثلين باعتبارهم شخوصا

درامية في مسرحية ما ، في مكان ما في زمن ما ، بينهم علاقات ما ،
وصراعات ما ، لينظر إليهم باعتبارهم « ممثلين » بعيدين عن
الأحداث ، ليعود فيحاول أن يتلمسهم أثناء مرورهم بين الصفوف ،
وأن يحدد فيهم ، وأن يزنهم ، وأن يقيسهم طولاً وعرضاً ، وأن
يتعرف على حقيقتهم . تماماً كما يفعل في الشارع .

.. إذن فقد كف الجمهور عن متابعة الأحداث ، أو توقفت
أحداث المسرحية لتبدأ مسرحية أخرى خارجية لا علاقة لها بالمسرحية
موضوع العرض . ولو لاحظ المتفرج الذكي الصالة ، بطريقة أكثر
دقة ، لوجد أن الجمهور في هذه اللحظة — لحظة تجاوز الحائط
الرابع — تتنازعه مشاعر مغايرة للمشاعر التي كانت تتنازعه منذ
قليل ، أثناء استمرارية العرض المسرحي ، في وجود الحائط الرابع ،
أقلها الضحك من الممثلين وعلى الممثلين .

والواقع ، أنه يضحك من غياب المخرج الذي أراد أن يخترق الحائط
الرابع ، نزولاً إلى الصالة ، مع أن هذا خطأ في حق المسرح تماماً ،
كخطأ المتفرج المنفعل الذي يخترق الحائط الرابع صعوداً إلى خشبة
المسرح . قلت إن المسرح في هذه الحالة يكف عن أن يكون
مسرحاً ، والإيهام يتحول إلى وهم مثير للضحك . وذلك لأن تحطيم
الحائط الرابع ، هو محاولة خاطئة ، ويائسة ، ومضحكة ، لتحطيم
البعد الرابع في المسرح ، وتحطيم الزمن . فالممثلون في هذه الحالة —
حالة اختراق الحائط الرابع — يكفون عن أن يعيشوا زمن الشخص
الدرامية ، هذا الزمن الإيهامي ، والافتراضي ، والشرطي ،
والاصطلاحي . ويكفون في نفس الوقت عن أن يعيشوا زمن

الصالة .. زمن المتفرج . ذلك هو سر الحيرة التي يقع فيها المخرجون والممثلون على السواء مثل تلك اللحظات ، بالرغم من أن كثيرين من المخرجين في شرقنا العربي ، وفي أوروبا الغربية والاشتراكية ، مازالوا مصرين على لعبة المستحيل هذه . ومازالوا يكررون نفس الحيل التي يدعون أنها مسرحية ، وأنها تجديد لاجتياز الحائط الرابع ، أو البعد الرابع .. لا توجد قصة في العالم ، ولا عبقرية ، تستطيع أن تحطم بُعد الزمن في المسرح ، إذ لا يمكن أن يتوازي زمن الصالة ، مع زمن الخشبة ، بعد رفع الستارة . وإذا توازى ، فأثناء إلقاء خطبة ، أو مقالة ، أو قراءة قصة قصيرة أو قصيدة . ولكن ليس أبدا أثناء عرض مسرحي .

فلنترو ، فيما يساق إلينا من الفكر المسرحي الأوربي مما يسمى بمدارس التجديد . ولنعد النظر في الكثير من البديهيات ، ولنتعلم من فشل مسارح أوروبا جميعا ، فيما يتعلق باجتياز الحائط الرابع . ولنتعلم أيضا من ملل الجمهور لكثرة تكرار هذه المحاولات . ولننظر بجدية أكثر إلى ضحك الجمهور أثناء جميع محاولات اجتياز الحائط الرابع ، نزولا إلى الصالة .

وهنا بالذات ، نصل إلى « التفریب » الذي كثر الكلام عنه ، حتى منحه الأسماع ، وخصوصا لدى « بريخت » .. أولا أن بريخت نفسه لم يقل صراحة بأن مسرحه ضد العاطفة ، بل قال العكس تماما ، وهو أن لا فن بلا عاطفة . ولم يقل بريخت أن المسرح يجب أن يخاطب العقل أولا ، فهذه مسألة تخفى وراءها مغالطة كبيرة شاعت وذاعت عن بريخت ، ومسرح بريخت . والقول بها يعني أن المسرح

قبل بريخت لم يكن يخاطب العقل . مع أن المسرح كان ومنذ أقدم عصور التاريخ يخاطب العقل دائما . ولو قال « بريخت » بغير ذلك ، كما ينسب إليه أحيانا ، لكان رجلا في منتهى الغباء ، والسذاجة ، والجهل . ولكن بريخت أذكى من ذلك بكثير ، فهو يقول إن مسرحه يخاطب العقل ، كما يخاطب الوجدان ، وينكر أن يكون قد قال بالعقل وحده ، كما يدعى مفسروه وشارحوه ..

إذن ما الجديد الذى جاء به بريخت ١٩

لعلنا ، أو لعلهم يقصدون أن بريخت حاول تحطيم الحائط الرابع ، وإلغاء الإيهام المسرحى ، وهذه كما قلنا لعنة غبية تبصير المسرح ذاته ، وتلفيه ، ولا تحقق له شيئا من التجديد أو التقدم .. ولم يكن بريخت من الغباء ، بحيث يقع في مثل هذا المطب المستحيل . إن بريخت يحطم الإيهام من نوع ما لكى يقيم عليه إيهاما من نوع آخر . إنه يحطم الإيهام لحساب الإيهام نفسه . يحطم الإيهام الأعمى ليقم الإيهام البصير . يحطم الإيهام الانفعالى البحت الساذج ليقم الإيهام التنويرى . ولكن هذا موضوع آخر يطول شرحه .. أعد بأن أعالجه في فرصة أخرى .

ومرة ثانية ما الجديد الذى أتى به بريخت ١٩ لو قرأ القارئ الذكى هذا المقال مرة ثانية بتأمل ، لرأى أن المسرح بطبيعته تغريبي وأنه ليس في حاجة إلى تغريبات أخرى .. إنه تغريب في الزمان وفى المكان على السواء .. إنه كما سبق أن قلت الانسلاخ من عالم حقيقى إلى عالم آخر حقيقى أو ممكن .. فالمسرح ضمنا هو التغريب نفسه ، والإيهام هو التغريب نفسه .. كان المسرح كذلك ومازال وسوف يظل .. فكيف

يكون برخت مبتدعا للتغريب في المسرح !! إلا إذا كان الشراح والمفسرون يقصدون إمكان تحطيم الحائط الرابع ، وهذا كما قلت مستحيل . وإلا إذا كانوا يقصدون أن مسرح بريخت يخاطب العقل لا الوجدان ، وهذا ما لم يقل به برخت نفسه .

هنا نتنقل لنؤكد أن أسوأ أنواع التمثيل هو ذلك الذى تشعر معه دائما بأن الممثلين يقولون لك ملحين في القول أثناء العرض المسرحي . ها نحن نمثل .. إنك تشعر بأنهم يوجهون إليك الكلام مباشرة مع أن المفروض ألا يحدث ذلك .. المفروض أنهم يتحدثون مع بعضهم البعض دون أن يشعروا بأنك طرف ثالث تنصت للحديث أو تشارك في الأحداث بالتعاطف أو الاعتراض .. إنهم هنا يتحولون إلى كائنات مضحكة أيضا .. فلا هم يعيشون زمنهم الخاص زمن الأحداث الدرامية .. ولا هم ينجحون في أن يعيشوا زمن الصالة زمنك أنت المتفرج الذكى .. إنهم يضربون رءوسهم فقط في الحائط الرابع .. ويفشلون في إقناعك بما يحدث .. ويعلنون في كل لحظة أنهم يمثلون .. فيصادرون على الإيهام المسرحي ليقعوا بدورهم في الوهم الساذج الذى أوحى به إليهم المخرج الذى لا يعرف خصائص المسرح وطبيعته وإمكاناته ووظيفته وشروط العقد الضمنى المكتوب أو غير المكتوب بينه وبين الجمهور .

- مسرح بريخت يحاول فيما يظن كثيرون أن يفعل ذلك . أن يقول للمتفرج في كل لحظة حذار من الإيهام .. إن ما تراه مجرد تمثيل .. ولعل هذا ما يقصده المفسرون والشارحون بالتغريب لدى بريخت في فن قائم بطبيعته كما قلت على التغريب .. ما عساها تكون نتيجة

« تغريب التغريب » !! هي النتيجة المضحكة التي نراها فيما تقدم لنا من مسرحيات بريخت .. الفشل في تحطيم البعد الرابع « الزمن » والفشل في تحقيق التوازي بين زمن الصالة وزمن الخشبة .. إنه خلط غريب من زمنين متباعدين كل التباعده .. زمن شخص بریخت هذا الذى يتحركون فيه ويفعلون ويتصرفون ويعانون ويصطدمون .. وهذا الذى يعيش فيه المتفرج .. وقد يجوز الخلط في كل شيء إلا في الزمن هذا البعيد غير المنظور وغير المحسوس .. ولذلك يتورط مخرجو بريخت حين يطبقون ما يتوهمون أنه نظرية بريخت تطبيقاً أعمى .. إما في هذا الخلط غير الممكن وغير الذكى بل والمضحك بين زمنين .. وإما في تغريب التغريب وهى نتيجة أخرى مضحكة .. أو ينزلون بمسرحيات بريخت نفسها على شروط المسرح الضمنية ويمثلونها التزاماً لمنطق الإيهام المسرحى والحائط الرابع .. وعندئذ فقط يحققون نجاحاً ما .. إن لكل فن طبيعته الخاصة وشروطه التى يقوم عليها والتى بدونها يكف عن أن يكون هو نفسه .. واكتشاف الخصيصة المميزة للمسرح أو لأى فن ، هو وحده الكفيل بتجنيبنا الوقوع في المطبات المهرجة .. ولكن قليلين منا يجرؤون على أن يعاودوا النظر في الكثير من البديهيّات والمسلّمات .. وتظل الأخطاء شائعة وذائعة ولها قوة القانون .. ولكن حركات التجديد الحقيقية بدأت بالذات بمثل هذه المراجعات التى قد تبدو للكسالى والأبواق نوعاً من الحرث في البحر .. أقول هذا لكى تتجنب الحركات المسرحية الوليدة والناشئة في عالمنا العربى أخطاء وسلبيات الحركة المسرحية في مصر .

أعراض الشكلية فى المسرح

ورد ذكر الشكلية والاتجاه الشكلى مرارا عن قضايا المسرح ، وورد بطريقة سريعة وعابرة ، مع أنه يستحق وقفة إيضاحية طويلة ، وحديثا منفردا ، خاصة فى زحمة الاتجاهات ، واختلاط القيم ، والمفاهيم ، والرؤى المسرحية ، وتورط النقد الفنى ذاته فى الشكلية ، وهلامية الحدود والمعايير والضوابط بين المدارس المسرحية المختلفة . أضف إلى ذلك غيبة النقد المستنير بين الصمت والهجرة ، ثم انفراد المدّاحين والطبالين والزمارين بمنابر الطبع والنشر والقول ، ثم انتقال راية النقد الفنى إلى أيدي طوائف وشلل الصحفيين السطحيين ، الذين خلا لهم الميدان فباضوا وأفرخوا .

فما عساها أن تكون الشكلية أو الاتجاه الشكلى ١٩

بين يدي الآن حديث أجرتة معى مجلة الجليل الجديد فى عام ١٩٦٤ فور عودتى من رحلة الخارج الطويلة إلى الوطن ! وكنت أتأهب لإخراج مسرحية « بستان الكرز » لمسرح « الجيب » بالقاهرة ، ويومها قلت فيما قلت ، وبالحرف الواحد : « أسلوبى فى الإخراج قائم أساسا على مهنتى الأولى ، وهى إيصال روح وفكر المؤلف إلى الجمهور ، على أتم وجه ، واستخدام كل الإمكانيات

المسرحية لتحقيق هذا الهدف ، والتركيز على الممثل ، باعتباره وسيلة أساسية في عملية الإيصال ، لأن المسرح عماده الكلمة المنطوقة ، وفهمي للمسرح هو فهم للوحدة العضوية بين الشكل والمضمون ، مع أسبقية المضمون على الشكل ، باعتبار المضمون نفسه هو الذي يحدد الشكل الملائم له . وأنا مهتمى اختيار الشكل المناسب للمضمون الذى فى يدى ، لأن تضخيم الشكل ، على حساب المضمون ، عمل ضد الوحدة المطلوبة فى العمل الفنى ، ثم تجاهل الشكل ، بحجة التركيز على المضمون ، هو خطأ يتورط فيه عادة من لا يعون جيدا طبيعة الوحدة بين الشكل والمضمون ، فى العرض المسرحى . ثم إن التركيز على المضمون مع إهمال الشكل هو فى ذاته اتجاه شكلى !

هذا ما قلته بالحرف فى عام ١٩٦٤ ، وإن كنت لا أعرف رقم العدد من المجلة لأنه متزوع الغلاف للأسف .. والمهم أننا حذرنا منذ زمن بعيد ، ومبكرا جدا ، من التورط فى الشكلية ، سواء بإهمال المضمون لحساب الشكل ، أو بإهمال الشكل لحساب المضمون ، مع تأكيد أولوية المضمون ، وطبيعته الحاسمة ، فى العرض المسرحى .

يفهم من « الشكلية » عادة إغراق النص فى زخارف الديكور ، والاكسسوار ، والملابس ، والموسيقى ، والإضاءة ، إلى غير ذلك ، مما يصرف انتباه الجمهور عن المضمون الكلمة ، بدرجة تتجاوز المنطق الفنى والدرامى ، كما تفتقر إلى التبرير الموضوعى . وبطريقة لا تخضع لضرورة تملئها المهمة الأساسية للمخرج ، وهى إيصال الكلمة حاملة المضمون .! والواقع ، أن كل العناصر السابقة يمكن أن تكون

عوامل « مساعدة » على الإيصال ، كما يمكن لها أن تكون « عوائق » على طريق الإيصال . إن الفن هو النسبة والانسجام ، وكل ما يتعارض معها يتعارض مع الفن ، والمنطق الفني ، والضرورة الفنية ! ولسنا « عطارين » حتى نقدم تحديدا لهذه النسبة ، أو درجة لهذا الانسجام . إنما يرجع هذا التحديد إلى حس المخرج وذوقه الفني ورصيده الثقافي ، وموهبته في الإبداع ، وفهمه لما هو « جوهرى » ، وما هو « ثانوى » ، من العناصر ، والوسائل ، والامكانيات المسرحية . ثم وعيه بالمسئولية الملقاة على عاتقه ، حين يتصدى لإخراج نص ما . ومسئوليته إزاء المؤلف وإزاء الممثل ، وإزاء الجمهور ، وإزاء المسرح كفن ، لا كمعرض ، أو متحف ، تزدهم فيه الصور ، والتماثيل ، واللوحات ، والألوان ، والأصباغ ، والأضواء ، والظلال .. ولا « مولد » يضحج بالضوضاء .

ومع أن « الشكلية » تتضمن المبالغة في استخدام العناصر والوسائل ، والامكانيات المسرحية ، المشار إليها ، إلا أنها لا تقتصر على هذه المبالغة ، ولا تنحصر أعراضها في هذه الحدود المحسوسة والملموسة ، والتي يمكن كشفها على الفور ، من جانب المتفرج الذكى — بلغة الناقد المستنير — ودعنا من زمرة نقاد الصحافة الملتفين حول كل مائدة ، والبارعين في التهليل والتصفيق لكل ما هو « شكلى » ، مستندين إلى المراجع الأجنبية المليئة بفهارس الأعلام ، في تبرير كل ما هو سطحي ، وتافه ، وعابر ، ومعاد للواقعية ! .. وذلك في ظل الأمية الثقافية وغير الثقافية لدى غالبية جمهور المسرح ، ووسط العوامل والأجهزة التي تعمل ليل نهار على تخريب الذوق

العام ، والترويج للسلع الزخرفية الرخيصة . أو للسلع المستوردة ،
وتحت ألوية وشعارات التجديد والتجريب والإبداع ، مع ملاحظة
أن هذا لا يخص المسرح فقط ، بل ينطبق أيضا ، وبنفس الدرجة ،
على الآداب والفنون جميعا !

بعد هذا الاستطراد ، أعود إلى القول بأن « الشكلية » لا تنحصر
في المبالغة في استخدام العناصر ، والوسائل والإمكانات المسرحية .
فقد لا تتوفر هذه المبالغة في عرض ما ، ومع ذلك يظل العرض
شكليا ! إن تاريخ المسرح في مصر — كتاريخ المسرح في العالم — هو
قصة الصراع بين الواقعية والشكلية وقد ارتبطت الشكلية دائما
بالمواقف والأفكار الرجعية ، وعلى جميع المستويات الاجتماعية
والسياسية ، والفنية ، والأدبية ، والثقافية بوجه عام . كانت
الشكلية ، ومازالت ، تسود دائما في مراحل الأزمات الرجعية من
تاريخنا ، وكانت تنعكس دائما في مراحل المد الثوري والجماهيري .
إن الشكلية في أساسها موقف من المجتمع ، ومن العالم ، ومن
العصر ، قبل أن تكون موقفا من الفن ، ومن فن المسرح على
التحديد ! وعلى العكس تماما ، كانت الواقعية دائما في تاريخ المسرح
في مصر ، فهي الأخرى موقف من كل شيء في العالم المحيط ، قبل أن
تكون مجرد ميل ، أو أسلوب ، أو إخراج !! ولا يصدق هذا على
المسرح في مصر فحسب ، بل يصدق على تاريخ المسرح العالمي كله ،
وأية دراسة مقارنة كفيفة بوضع هذه الحقيقة في النور !

من أهم ما يميز الشكلية بعد هذا أنها « اتجاه واحد » يظهر في
أقنعة كثيرة مختلفة ، وأزياء وألوان وأسماء وشعارات لا حصر لها بل

وقد تبدو أحيانا ، وفي الظاهر ، متعارضة ! بحيث يبدو ، للعين غير الثاقبة ، أنها اتجاهات مختلفة ، مع أنها جميعا تشترك في الوظيفة والغاية ، وتتبع من نفس المنابع ، لتصب في نفس المصب الواحد : العداء للفن ، ولصالح الشعب ، ومحاولة صرفه عن الوعى بنفسه وعن مسؤولياته ، ومهامه التاريخية ! . وأخطر ما فيها ، أنها تلبس ، في أغلب الأحيان ، قناع الثورة والتغيير ، وتتنى شعارات وقيم الواقعية ، وتعمل على حرفها ومسحها ، وتطويعها ، لحسابها ، بقصد قطع الطريق على كل محاولة للثورة أو للتغيير !!

إن « الطبيعية » مثلا ، التى تختلط كثيرا بالواقعية فى نظر النقاد والجمهور ، هى عَرَض من أعراض « الشكلية » وذلك لحرصها الشديد على التفصيلى دون النموذجى . والفن — والواقعية خاصة — ينشد النموذجى فى كل شىء ، ويزهد فى التفاصيل الثانوية العابرة . إن الواقعية ، فى المسرح مثلا ، وقد تكتفى بإطار لباب أو زاوية من إطار باب ولا تحرص على أن تعطيك بابا ، « طبيعى » التفاصيل ، مادام هذا الإطار الهيكلى ، أو هذه الزاوية ، يوحيان إليك ، أو يوهمانك — الوهم الفنى أو الإيهام إن شئنا الدقة — بأنك ترى بابا . فالمسرح ، قبل وبعد كل شىء ، هو هذا « الإيهام » ، والتفصيلية أو الجزئية ، التى تحرص عليها « الطبيعية » ، تصدر على هذا الإيهام ، ثم هى تصرف نظر ، وذهن الجمهور ، عن النموذجى ، والجوهري ، والكلى . بينما ينشد الفن الكلى من خلال الجزئى ، والجوهري من خلال الثانوى . لذلك كثيرا ما تضيق الحدود ، أو تختلط بين اتجاهين متعارضين تماما ، وعلى طول الخط — الواقعى والطبيعى — فى

الأسس الفلسفية والجمالية ، فيبدوان في الظاهر متشابهين ، بل
يئون اتجاهها واحدا !!

وتظهر الشكلية أيضا في الموقف من « التراث القومى » . ومن
تقاليد هذا التراث . فالشكلية تصدر على التراث القومى المحلى ،
وتلغيه ، وتجاهله ، وتبحث له عن بدائل في التراث الأجنبى ،
وتمسخه ، وتقلل من قيمته وأهميته ، وتسخر من تقاليده الثاوية دائما
في الواقعية ، أو تحاول حرفه عن مجراه الواقعى الأصيل ، وتسعى إلى
الاستعاضة عنه بالترجمة وبالاقتباس . كما تكمن الخطورة في أن أعداء
الواقعية من الشكليين كثيرا ما يستمدون موضوعاتهم وشخصهم
ورموزهم من هذا التراث القومى ، والمحلى بالذات ، كمجرد قناع
ماكر من الداخل ، كالذئاب « الشهيرة » التى تليس جلود الحملان !
ولذلك يجب أن نكون حذرين من أولئك الذين يتبنون اليوم مثلا
موضوعات ، وشخصا ورمزا وألوان التراث الشعبى —
الفولكلور — ، وعلى خشبات المسارح بالذات ، خصوصا ، وقد
أصبحوا كثيرين في واقعنا الفنى عامة ! لأن استخدام التراث الشعبى
والقومى في حد ذاته لا يجعل من أى إنسان — وبالتالى من أى كاتب
مسرحى — شعبيا وقوميا ، وإنما هى : الفلسفة ، وجهة النظر ،
زاوية الرؤية ، المعالجة ، التناول ، الوجدان ، الموقف .. كل ذلك هو
الذى يحدد ما إذا كان ذلك الإنسان شعبيا وقوميا وواقعا أم لا .
وسيان بعد ذلك ، أن يكون الموضوع هو الحاكم بأمر الله ، أو أدهم
الشرقاوى ، أو الملك سيف بن ذى يزن ، أو شهر زاد ! وهذا ينطبق
على المخرج الذى يلجأ إلى معطيات التراث الشعبى ، ليلبسه ثوبا

شعبيا وقوميا . وما أسهل أن يكتشف المتفرج الذكي لعبة السمسرة بالتراث الشعبى ، فيما يشهد من عروض ، لو فهم قواعد اللعبة ، وبواعثها ، وأهدافها ، فى الديكور ، وفى الأكسسوار ، فى الملابس ، فى الموسيقى ، فى التشكيلات ، فى الرقص ، فى الأغاني .. الخ .

موقف ازدراء التراث القومى والمحلى والشعبى من جانب الشكليين — صراحة — أو من جانب سمسرة الموضوعات القومية والشعبية والمحلية — ضمنا — يصاحبه عادة موقف القزمية ، والتقديس ، والعبادة ، والمبالغة فى القيمة ، إزاء كل ما هو أجنبى ، أو وارد من الخارج ، مما هو معاد للواقعية على التحديد . ولذلك فإن الموقف من واردات الخارج ، هو أيضا محك دقيق للتفرقة ، بين انصار الشكلية وأنصار الواقعية . إنه موقف من الدراما المحلية . والنص المحلى — كما قلت مرارا — عماد المسرح المحلى وعموده ، ولا يوجد مسرح عالمى ليس فى الوقت نفسه محليا . فالطريق إلى العالمية يمر عبر المحلية لا العكس . والتهاقت على كل ما هو وارد من الخارج ، مجرد أنه وارد من الخارج ، لا يفشى الإحساس بالقزامة فحسب ، بل ويقضى المؤامرة على النص المحلى ! إن المسارح القومية لا تبنى بالاستيراد ، الاستعارة ، وقطع الغيار الأجنبية ، وإن كان التعرف على التراث العالمى ، واختيار الأفضل منه ، هو أحد روافد التغذية والإخصاب ، والتفاعل ، الضرورية والمفيدة ، على أن يكون بهدف التعرف ، وتبادل التأثير . أما أن يكون الهدف هو تصفية المسرح المحلى ، فذلك ، فضلا عن أنه جريمة ، يعتبر تورطا فى الشكلية . ولقد قلت قديما فى عدد المجلة المشار إليه سابقا وبالحرف :

« النصوص المحلية هي الأساس . ونحن لو قمنا بعمل دراسة مقارنة للنهضات المسرحية من اليونان ، حتى الآن ، لوجدنا أنها كانت قائمة على أكتاف المؤلفين الكبار . وبدون المؤلف لا يمكن قيام نهضة مسرحية ، حتى لو تحقق كادر من كبار مخرجي العالم ، فلن يمكنهم أن يقيموا نهضة مسرحية ، مالم يتوفر كادر من المؤلفين الكبار .. وكذلك لو توفر كادر من كبار ممثلي العالم لما استطاعوا تحقيق النهضة المسرحية ، مالم يتوفر كادر من المؤلفين . وهناك كلمة قالها أحد النقاد الروس عن ذلك .. قال : « يمكننا أن نتصور مسرح موسكو الفنى بدون شكسبير ، أو بدون سوفوكليس ، أو بدون مولير ، ولكن لا يمكن أن نتصور وجوده بدون وجود تشيخوف وجوركى » ١١

أما نحن ، فى مصر ، فقد عكسنا الآية ، كمانعكس فى العادة كل شئ . فأصبحنا نستورد لا النصوص الأجنبية الرخيصة ، بل أيضا الممثلين والمخرجين ، ونصدر فى نفس الوقت مؤلفينا ومخرجينا وممثلينا إلى الخارج !

ومن أعراض الشكلية أيضا النظر إلى النص المسرحى باعتباره عنصرا ثانويا فى العرض ، حيث تصر الواقعية على أولوية النص ، وطبيعته الحاسمة ، كما تصر على تنمية وتطوير الدراما المحلية ، وتأکید طابعها القومى والوطنى والتقدمى !

والموقف من الكلاسيكيات العالمية أيضا محك ، يمكن أن يكشف ويعرى الميول والاتجاهات والموجات الشكلية . إن تحريف ،

ومسخ ، وتشويه التراث الكلاسيكى العالمى ، هو أمر معاد لهذا التراث ، وللتراث المحلى ، فى وقت واحد ، ومتعارض مع تقاليد التراث العالمى الواقعية التى تشكل جوهره ، ومنبعه ، ومصبه ، ووظيفته ، وخلوده !!

كما أن الموقف من الممثل .. من فن الممثل .. محك آخر : هل الممثل مجرد دمية ، أم شريك فى عملية الخلق الفنى ؟ وهل هو كائن حى ، أو مجرد أداة أكروباتيه ؟ إنسان خلاق ، أم دمية فى مسرح عرائس ؟ وهل الأداء التمثيلى واقعى أو غريب عن الواقعية ؟ وقد عاجلت هذا تفصيلا فى مقالات سابقة .

والغموض أيضا من أعراض الشكلية ، لأنه يعنى ضبابية المضمون ، وهلاميته ، مما تعاديه الواقعية ، التى تحرص على الدور التنويرى للفن فى خدمة الجماهير .

وأىضا إهمال الشكل لحساب المضمون ، كإهمال المضمون لحساب الشكل ، من أعراض الاتجاه الشكلى ، كما سبقت الإشارة ، لأنهما يعنيان الإخلال بالوحدة العضوية المنشودة والشروطية فى الفن ، مما يعادى الاتجاه الواقعى وإن حمل ألويته وشعاراته ، على سبيل التنكر ، والتستر ، والتشويه .

والمباشرة والتقريرية والتلقينية من أعراض الشكلية أيضا ، لأن الفن ليس نقلا فوتوغرافيا للواقع ، ولا مجرد « بوقية » ، وإنما هو ينشد النموذجى ، ويعبر عنه بطريقته وأدائه ، من خلال ذات الفنان الخلاق ، أو الذى يعيد خلق الواقع بعد تمثله تمثلا داخليا عميقا .

.. إننا مضطرون دائما إلى العودة لمعالجة البدييات ، لأننا مضطرون دائما لمواجهة موجات التزييف في الأدب والفن ، وعلى جميع المستويات . لذلك يجب ألا نسمع لأنفسنا بأن نتعب من التكرار . كم من الجرائم ترتكب باسم الواقعية ، والواقعية منها براء .

وثيقة مسرحية للعقاد

في كتاب العقاد « مطالعات في الكتب والحياة » مقالة نادرة بعنوان « التمثيل في مصر » كتبها ردا على خطاب جاءه من أحد القراء أثبت منه العقاد ما يلي :

« .. أذكرك أنك أهملت أو تغافلت عن البحث في فن من الفنون الجميلة ، ذلك الفن هو التمثيل الذي بدأ ينمو ويسير في طريق التقدم هذه الأيام ، فهلا أعاره سيدي الأستاذ شيئا من عنايته » ١٩

لعلها إحدى المقالات المعدودة بين طيات الكتاب ، التي لم يثبت لها العقاد تاريخا ، وإنما اكتفى بأن يشير إلى أنها « نشرت بإحدى المجلات الأسبوعية » مما يفوت علينا إمكانية الرجوع إلى واقع الحركة المسرحية في الوقت الذي كان يكتب فيه العقاد مقالته ! على أن أغلب مقالات الكتاب ترجع إلى عامي ١٩٢٣ — ١٩٢٤ ، مما يسمح لنا بأن نستنتج أن تكون المقالة قد كتبت بين هذين العامين — والثورة .. ثورة ١٩ في طريقها إلى التصفية ، والرايات في طريقها إلى السقوط — وإن كان هذا الاستنتاج يهتز إذا عرفنا أن بعض المقالات

يرجع إلى عام ١٩١٣ ، والفارق كبير ، وكبير جدا ، بين المسرح المصرى قبل العشرينات وبعد العشرينات ، أو لنقل قبل الثورة ، وبعد الثورة ، وخصوصا فى عامى ١٩٢٣ — ١٩٢٤ .

إن كاتب الخطاب الموجه إلى العقاد يقول ، إن فن التمثيل « بدأ ينمو ويسير فى طريق التقدم هذه الأيام » .. فإن كان يقصد أيام ما قبل الثورة فهو محق ، لأن المسرح كان فعلا ينمو ويتقدم فى تلك الأيام ، وبدرجة ملحوظة ، مواكبا كل العوامل التى كانت تمهد للثورة وتدفع إليها ، أما إذا كان يقصد أيام ما بعد الثورة ، وبداية العشرينات ، على التحديد ، فإنه يكون قد عجز عن تبين عوامل تصفية المسرح المصرى تلك التى بدأت مع عوامل تصفية الثورة ، وفى وقت واحد تقريبا ، وإن استترت وراء ملاحم النمو والتقدم الظاهرين ، كما استترت الديمقراطية وراء وجه « الملك فؤاد » والدليل على ذلك أننا سنلاحظ أن العقاد يعتبر النمو والتقدم اللذين يشير إليهما صاحب الخطاب — على العكس — أزمة فى المسرح المصرى ، لا يخفى ضجره بها ، كما لا يخفى قلقه من أجل الانهيار التدريجى للقيم الفنية والأخلاقية فى الحركة المسرحية فى تلك الأيام المشار إليها :.. المهم أن المزاج الذى كتب به العقاد مقالته كان مزاجا حزينا يعنى الحركة المسرحية ، ويشير إلى ظواهرها وخوافيها ، ويعتمد تجنب التفاصيل ، ربما حتى لا يفتح على نفسه بوابة أخرى من البوابات التى كانت تأتى منها الريح .. يقول العقاد :

« إننى سكنت عن التمثيل ولم أهمله ، ولا بخست قدره ، وما يُظن بى أن أغمطه ، وأتكرر أثره ، وأنا من المعجبين به ، والمعنيين

بنجاحه ، ومن أحرص الناس على شهود رواية صادقة ، توحىها
العبقرية للقلم ، وتبرزها العبقرية على الملعب ... » ا

هى إذن مسألة « سكوت » لا إهمال ا فما عساها تكون دوافع
« السكوت » ؟ إن السكوت يتخذ أهمية خاصة — ومن ثم
دوافعه — لدى رجل كالعقاد لم يكن يسكت على شيء أبدا ،
وخصوصا على شيء هو « من أحرص الناس » عليه ا إنه يجهنا على
هذا السؤال ، حين يشير إلى حرصه على شهود الرواية الصادقة التى
توحىها العبقرية إلى القلم ، وتبرزها العبقرية على الملعب ، مما يعنى أنه
لا يجد هذه الشروط فيما كان يقدم — وقت كتابة المقالة — من
عروض رخيصة زائفة ، تتنافس فيها الفرق المختلفة ، تماما كما يحدث فى
وقتنا الحاضر بالضبط ، وعلى سبيل تقريب الصورة ليس غير .. ثم
يقول :

« ولكن ماذا يفيد التمثيل من كتابتى فيه ؟ وماذا فى وسعى من
مسعدة له قد بخلت بها عليه ؟ حسبى عالم الأدب ا حسبى عالم
السياسة ا إن هذا كذاك بحر غدار ، كتب علينا أن نسبح فيه طائعين
أو كارهين ، وللتمثيل ولا ريب سباحون قد سبروا أغواره ،
وشطآنه ، وخبروا ديدانه وحيثانه ، فهم أولى منا بالسبح فيه ،
وأدرى منا بظواهره وخوافيه .. »

هنا يكون العقاد قد أفشى جميع الدوافع — دوافع السكوت —
وبسطور قليلة شديدة المראה فيصيب أكثر من عصفور .

إنها أولا : صدمة الذوق الخاص مع الذوق العام . وقديما قال
شكسبير فى هملت :

« .. فقد يثير ذلك بهجة الجاهلين ، ولكنه لابد أن يحزن ذوى الخبرة ، ممن يرجح رأيهم رأى جمهور كامل من الجاهلين » !
ولكن شكسبير يتمتع هنا بالإيجابية والتحدى والإصرار . أما العقاد فيستسلم أمام طوفان الذوق العام ، المتحكم في الحركة المسرحية إبداعا ونقدا . ربما لأن شكسبير — دون العقاد — كان رجلا مسرحا !

وهي ثانيا : إشارة إلى « تعاسة » الوضع المسرحي بوجه عام ، ذلك الوضع الذى هو فى حاجة إلى « مسعدة » لا يملكها العقاد ، خاصة فى البحر الغدار ، وفى مواجهة الديدان والحيتان !

وثالثا : لأن الرجل مشغول بمعارك الأدب ، ومعارك السياسة ، وقد لاقى من غدر البحار الكثير . وكذلك بحر الحركة المسرحية ينقاد لمن يجيدون امتطاء الموجات والسبح من الديدان والحيتان ، مما يفشى كل عاهات وأدران الوسط الفنى ، ويدين الأخلاقية السائدة فيه . وهى أخلاقية لا تستهدف وجه الفن ، بل تستهدف أشياء أبعد ما تكون عن الفن ، وأكثر ما تكون تضادا معه !

على أن العقاد لن يسكت هذه المرة ، وأغلب الظن أنه اخترع رسالة القارئ المشار إليها اختراعا ، لتكون فرصة أو مناسبة ، يقول فيها رأيه ، ويخرج عن سكوته المرير ، ويتوكل على الله ، وهذا فرض غير مستبعد على طبيعة العقاد الفروسية العنيدة ! بل أغلب الظن أنه انتهر فرصة الكلام عن التمثيل فى مصر للكلام عن مصر . نعم إن الرجل قد كتب مقالا سياسيا فى منتهى الخطورة ، وهو يكتب عن

التمثيل في مصر ، حتى ليحار المرء هل كتب مقالا في الفن أم في السياسة . وكيف مرت المقالة من تحت أنف الرقباء ؟. إن هذا الفرض هو الوحيد الذى يحل لنا تناقضات وألغاز وتوريات وإيحاءات المقال ، وخصوصا حملته الشعواء على « الملك ديموس » الذى هو الشعب — والهامش للعقاد — ومنها الديمقراطية أى حكم الشعب .. ولكن لا داعى لأن نستبق الحديث . يقول العقاد :

« على أنه إذا كان لا بد من إبداء رأى في تمثيل مصر ، قلت إنه مقتلة للوقت ، بل مذبة طائشة ، يذهب فيها دم هذا البريء المظلوم جهارا ، ليلا ونهارا ، وما من حسيب ولا رقيب . »

ما أشبه الليلة بالبارحة ، والبارحة بالغد .. نعم بالغد .. وهذا ما يتنبأ به العقاد عندما يقول :

« ولست آمل أن أرى شيئا من التمثيل الصحيح في بلدنا هذا ، في غير معاهد الصور المتحركة ، وجوقات أوروبا التى تنزل بمصر آنة بعد أخرى ، ومن رأى « ميجوكين » يمثل في رواية كين ، وفيدت يمثل في رواية الضريح الهندى ، أو نلسون ، فقل لى بالله كيف يجرو بعد ذلك على أن يلصق اسم التمثيل بهذه المساخر التى يعرضونها هنا ، وما هى إلا محاكاة قرذية لهذه الصناعة ، وما هى إلا تمثيل للتمثيل » !

« المساخر » و « المحاكاة القرذية » — لا المحاكاة بالمعنى الفنى — والتمثيل للتمثيل . أليس هذا داء الحركة المسرحية المصرية المزمن ، منذ عرفت مصر المسرح حتى أيامنا هذه ؟ فى لمسات سريعة ، كان العقاد ، الناقد الثاقب البصيرة والبصر ، قد وضع ياه على أمراض

الحركة المسرحية : المسخرة = الضحك الرخيص ، المحاكاة القردية =
التقليد الآلى الذى لا حياة فيه ولا صدق ولا شعور ، والذى يجعل
من الكائنات الدرامية محض مسوخ تتحرك على خشبة المسرح ،
لا كائنات حية ، ثم التمثيل للتمثيل = نظرة ستانسلافسكية نفاذة
تتضمن نظرية كاملة فى التمثيل .. هى التمثيل الخالى من التمثيل !

إن استعراضا سريعا لما تقدمه مسارحنا الآن فى القاهرة من
« عشرون فرخة وديك » إلى « كلام فارغ جدا » إلى « شهر زاد »
و « عيون بهية » وما إلى ذلك يقع تحت مطرقة العقاد النقدية .. ترى
كم خسرنا بانصراف العقاد عن النقد الأدبى والفنى إلى بحار المعارك
السياسية الغدارية ١٩ ثم أكان العقاد يكون أسعد حظا فى حياته ومع
التاريخ لو تفرغ للنقد ١٩ .. أكاد أجزم بهذا !

ثم يتوجه العقاد إلى قارئه الحقيقى أو الوهمى ليقول :

« وعساك تسألنى : أما من رجاء ١٩

فأقول : نعم ، لا يأس مع الحياة ..

ولكن الأمل ضعيف والشقة طويلة وأجر الصبر غير مضمون ،
لأن التمثيل — بل الفنون على بكرة أبيها — مبتلاة بداء العصر
العضال ، وأعنى به داء الأنانية فإن شفى العصر من دائه شفى التمثيل
بشفائه . وإلا فليسدلوا عليه الستار أو فليرفعوه ولكن على الخزى
والصغار !

فيم يختلف العقاد عن « ناس عصره » ١٩ يقول : « فالتناس اليوم
لا يحبون أن يتعظوا بغير ولا يحاضر ، ولا يريدون أن يبكروا ، ولا أن

يحلّموا ، ولا أن يستحثوا مواطن الشعور والتطلع من نفوسهم ، ومواضع الفكر والتأمل من رعوسهم . هذه أشياء يحبها من يحب غيره ، ومن يسخر على الإنسانية ، بجانب من وقته ، وحصّة من ذات نفسه . أما الأنانية فلا تبالى بغير ساعتها ، ولا تنظر إلى ما وراء لذتها . هذه بضعة قروش للضياع من يبيعنى بها ضحكا سخيّا ، ونظرات وضيعة إلى اللحوم البشرية التى يعرضونها على المسارح عارية أو شبه عارية . ضحكا سخيّا ونظرات وضيعة بهذا الشرط !.. أما إن أعطيتنى ضحكا رشيدا ونظرات شريفة فخذ بضاعتك وانصرف !

ثم تزداد قسوة العقاد على « الأنانية » التى يوجز فيها الفن البرجوازي والذوق البرجوازي عامة حين يقول :

« هكذا تنادى الأنانية ، وهكذا تجد من يلبىها ، قبل أن يرتد إليها طرفها ، فإذا التمثيل محزون ، وإذا الممثلون — أو الممثلات بالأحرى — سلعة مبدولة فى سوق الرقيق » .

وثيقة شكسبيرية هامة

في مسرحية « هاملت » لشكسبير تحضر إلى القصر الملكي إحدى الفرق التمثيلية الجواله ، لتقدم أمام الأمير « هاملت » ما اعتادت أن تقدمه من عروض ذلك العصر التي طالما شهدناها « هاملت » وهو صغير .

وحدث « هاملت » قبل وأثناء وبعد لقائه بالمثلين يعتبر وثيقة فنية هامة شاهدة على عصر شكسبير ، ومسرح ذلك العصر ، ويكاد شكسبير في هذا الجزء من مسرحيته أن يقدم ما يقرب من النظرية الكاملة في الإخراج والتمثيل على السواء .

إن هاملت هنا هو الذى يقوم بمهمة المخرج . لكأن شكسبير يتحدث في هذا الجزء من المسرحية عن المسرح في أيامنا هذه المشرقة ، السبعينات من القرن العشرين .

روزنكراتز :

جال بخاطري ياسيدي اللورد أنه مادام الإنسان لا يسرك ، فسيكون نصيب الممثلين قليلا من رضاك . لقد لحقنا بهم في الطريق ، وجاءوا ليقدّموا إليك خدماتهم .

إذا كان شكسبير ضجرا بالإنسان في عصره ، فهو من باب أولى أكثر ضجرا بالممثلين الذين يعكسون هذا الإنسان على المسرح ، أو المفروض أنهم يفعلون ذلك . لهذا يبدأ العملاق الماكر شكسبير في السخرية بالإنسان وبالممثلين في وقت واحد :

هاملت :

من يمثل دور الملك سيكون موضع الترحيب . سأدفع الجزية لجلالته . أما الفارس فسيستخدم سيفه الرفيع ودرعه الخفيفة ، ولن يصعد المحب الزفرات بلا مقابل . والمضحك سيؤدي دوره بسلا . وسيضحك المهرج من تدغدغهم أيسر فكاهة .. وستعبر السيدة عن أفكارها كما تشاء ، وإلا تعثر الشعر المرسل .

أشياء كثيرة مستها هنا شكسبير مستاً خفيفاً ساخراً .. يريد أن يقول أنه يعرف نوعية العروض المسرحية التي ستقدمها الفرقة الجوالمة مسبقاً . ويكاد يحفظها عن ظهر قلب ، ويتنبأ بما سيكون عليه . أي أن المسرح في عهده قد انتهى إلى القوالب الجاهزة الجامدة المعتادة والمكرورة : يجب أن يكون في المسرحية ملك ، وفارس يلعب بالسيف والدرع ، ومحب يصعد الزفرات بلا مقابل — يبالغ في الأداء التمثيلي — ومضحك ومهرج يستجدي الجمهور الضحك الرخيص الذي تحركه أيسر فكاهة .

ثم هناك السيدة التي لا تعرف نثراً ولا شعراً . وهنا يسجل

شكسبير من بعيد أصدقاء معارك دائرة في واقعه ، حول الشعر المرسل
والشعر المقيد . وهو نفسه الذي كان يكتب الشعر المرسل ، وكان
شكسبير يسجل أن المسرحيات ، على عهده ، كانت تدور في الغالب
حول الملوك ، وأنها لم تكن تخلو من مبارزة ، ثم من قصة حب
تصاعد فيها الزفرات لاستجداء انفعالات الجمهور ، ثم مضحك أو
مهرج يستجدي قهقهات الجمهور بوسائل الفكاهة الرخيصة ، ثم لا
ينسى أن يسخر من جهل الممثلين في عهده ، أو من يقومون بالأدوار
النسائية ، حين يسجل ما يقدم على المسرح من ركام شعري ، يحسب
على الشعر المرسل ظلما .. تلك بعض التقاليد المسرحية في عهد
شكسبير ، وواضح أنه لا يخفي ضجره منها وضيقه بها .

هاملت :

— أي الممثلين هم ؟ ..

روزنكوتز :

— أولئك الذين اعتدت أن تسر كثيرا
بتمثيلهم ، فرقة التراجيديا في المدينة .

هاملت :

— وما الذي دفعهم إلى الرحيل ، ومقامهم
خير لهم ربما وشهرة ؟ ..

ثمة شيء يحدث في المسرح .. إذن ثمة شيء يحدث في الدنمارك —
الجلترا كلها ! هذا لسان حال هاملت ! نعم .. المسرح رثة شديدة
الحساسية تلتقط التغيرات في الطقس ، وترصد التحولات الاجتماعية

والاقتصادية والسياسية والفنية أيضا . باعتبار هذه الأخيرة انعكاسا لكل التحولات ا فرقة تراجيديا المدينة تعلن إفلاسها ، وتنتهى إلى التفكك ، ثم إلى هذا المصير المحزن . التجوال في أنحاء البلاد ، ودق أبواب القصور ، بحثا عن لقمة العيش ، وعن متفرجين . ما الذى دفعهم إلى الرحيل على حد قول هاملت ؟ عملية اجتماعية واقتصادية وسياسية غاية في التعقيد ، لسنا معنيين هنا بتقصيها . والكنيسة في ناحية ، والسلطة في ناحية أخرى ، والبرجوازية الصاعدة من ناحية ثالثة ، تنعكس على الثقافة فتنعكس على المسرح ، وتنهار أبنية مسرحية لتولد أبنية أخرى .. أشياء تموت في الدائمارك — انجلترا — وأشياء تولد .

روزنكراتز :

— أظن أن كسادهم يعود إلى ما ظهر أخيراً
من بدعة .

هاملت :

— ألم يزالوا موضع التقدير كما كانوا حين
كنت في المدينة ؟ أما زال الناس يقبلون
عليهم ؟

روزنكراتز :

— لا ياسيدي اللورد لم يعودوا كذلك .

هاملت :

— كيف حدث هذا ؟ هل صدئوا ؟

روزنكراتز :

— لا .. فمزالوا يسرون في جهودهم ،
بنفس الخطا ، لكن هناك ياسيدى ، عشا من
الأطفال ، صقور صغيرة تصيح فيعلو صوتها في
الجدل على صوت الآخرين ، وينالون أعظم
استحسان . هؤلاء هم البدعة في هذه الأيام ،
وإنهم يملأون بصياحهم المسارح العامة (هكذا
يسمونها) ، حتى أصبح كثير من حملة
السيوف يخشون حملة ريش الأوز ، ولا
يجرؤون أن يذهبوا إليها !

ثمة إرهابات إذن بمسرح جديد . مسرح يموت ومسرح يولد .
تماما كما يحدث في الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية
عامة . وقد نتوقع أن يقف شكسبير مع المسرح القديم بحكم تعاطفه
مع ممثلي فرقة « تراجيديا المدينة » الذى لاشك فيه ، إلا أن العبقرية
تأتى إلا أن تسائر التطور ، بل وأن تتجاوزه إلى المدى البعيد ، لتحذر
من النتائج المحتملة ، وهي تدافع عن يسمون بالأطفال من جانب
« روزنكراتز » وأمثاله ، وعما يسمى بالبدع لدى النظر القصير .

هاملت :

ماذا ؟ أهم أطفال ؟ ومن يدير شعونهم ؟
ومن ينفق عليهم ؟ وهل يواصلون المهنة بعد أن
يصبحوا عاجزين عن الغناء ؟ وإذا غدوا هم
أنفسهم ممثلين كبارا ، وهو المرجح ، إذا لم

يجدوا وسيلة للعيش خيرا من هذه .. ألن
يشكوا من ظلم الكتاب حين يضطرونهم الآن
إلى التتكر لمستقبلهم ؟..

لا .. إنها إذن حركة مسرحية جديدة وحقيقية ، وليست لعبة
أطفال ، ولا بدعة . إنهم شبان صغار يناضلون وسط ظروف قاسية
لخلق مسرح جديد . وقد حققوا فعلا بعض المكاسب الفنية
والجماهيرية ، معتمدين على إمكانياتهم المادية المتواضعة . ولكن
شكسبير يحذرهم من أن يتكرر معهم مصير فرقة « تراجيديا
المدينة » .. ويحذرهم حين يصبحون كبارا من أن ينفقوا من الحركات
الجديدة التالية لهم ، نفس موقف كبار اليوم منهم . هذه وقفة أخلاقية
تبيلة من جانب شكسبير إزاء المسرح في عهده ، تضاف إليها وقفة
أخرى لا تقل عنها دلالة ، على الحاجة إلى أخلاقية جديدة للمسرح ،
وذلك في الحوار التالي :

روزفكراتز :

— لقد جرت أحداث كثيرة بين الجانبين لم
يتورع الناس أنفسهم عن حفزهما إلى مزيد من
الخصام .. وأتى حين كانت المسرحية تقدم من
يدفع ثمنها ، مالم ينته الشاعر والممثل فيها إلى
الضرب والسب .

هاملت :

— أيمكن هذا ؟

جيلوفسترون :

— أجل .. فما أكثر ما تضاربت الآراء .

سجل شكسير هنا أصدقاء المعارك الساخنة بين رجل المسرح (الممثل) . كان هو في نفس الوقت : النجم ، والمخرج ، وصاحب المسرح ، ومديره ، من ناحية ، وبين رجل الدراما (المؤلف) وكان قد بدأ يُطرد من المسرح . والواقع أنها ليست محض وقفة أخلاقية بقدر ما هي وقفة مؤرخ يعرف جيدا ما يجري حوله ، وهي وقفة تسجل تسليم أو انتقال زمام المسرح إلى الممثل الأول ، وسحبه من المؤلف . أي الانتقال من عصر مسرح المؤلف إلى عصر مسرح الممثل . وهنا نحس بأن شكسير نفسه بدأ يتعرض كمؤلف لضغط العملية التاريخية الجارية أمام عينيه . ومع ذلك تقف العبقرية إلى جانب الجديد القادم ، وإن استشعرت الأسى الفردي للقديم الراحل . انظر قلق شكسير على مصير الجديد في المسرح ، وذلك في لفظة هاملت التالية :

هاملت :

— وهل يحمل الصغار قصب الفوز ؟

روزنكراتز :

— أجل ياسيدي ، ويحملون هرقل وما حمل أيضا .

هاملت :

— ليس هذا بغريب ، فإن عمى ملك الدانمارك ، وهؤلاء الذين كانوا يهزأون به في حياة أبي ، يدفعون الآن عشرين أو أربعين أو

خمسين أو مائة دوقات ، ثمننا لصورة صغيرة من
صوره . إن هذا والله يتجاوز طبيعة الأشياء ،
لو أن الفكر يستطيع أن يكشف عنه .

إذن لقد ولد المسرح البرحوازي — المسارح العامة التي أشار إليها
شكسبير منذ قليل — المسرح التجاري ، وهو يختلف في الكثير عما
نقصده اليوم بالمسرح التجاري . ولكن هذا موضوع بحث آخر .

بعد هذا التمهيد تدخل فرقة الممثلين — فرقة « تراجيديا
المدينة » — التي أصبحت واحدة من الكثير من الفرق الجواله التي
تذرع البلاد ، طولا وعرضا ، بحثا عن لقمة العيش ، وعن
مشاهدين . ويرحب هاملت بأعضاء الفرقة ترحيبا شديدا يعتمد
المبالغة فيه ، ويلفت النظر إليه ، بقصد الإشارة إلى أن الممثلين لم
يكونوا يلاقون بالترحيب والاحترام الواجبين إزاء الفن والفنانين في
كل مكان ، وخصوصا لدى العلية من القوم ، في قصور الملوك
والأمراء والأغنياء .

هاملت :

— أيها السيدان مرحبا بكما في السيفور هيا
فلتصافح بالأيدي كما تقتضي تقاليد العصر
ومراسيم الحفاوة .. فلأرحب بكما على هذا
النحو حتى لا تبدو حفاوتي بالممثلين وهي
حفاوة لا بد أن أظهرها لهم أكثر من حفاوتي
بكما .

لنظرات ويضع أمامنا شكسبير صورة ساخرة درامية للتأليف المسرحي في عصره .. فيقدم ملاح العروض المسرحية التي كانت تقدم في عهده .

بولونيوس :

— إنهم خيرة الممثلين في العالم سواء في المأساة أو الملهاة ، أو المسرحية التاريخية ، أو الريفية ، أو الدينية الهزلية ، أو التاريخية الدينية ، أو المأساوية التاريخية الهزلية الدينية التاريخية ، ما روعى فيه وحدة المكان وما انطلق فيه الشاعر بلا قيد .. ولن تجد سينيطا لديهم أثقل . مما يحتمل الناس ولا بلوتس أخف مما ينبغي ، أنهم وحدهم من يصلح للتقليدي والحر .

هذه هي الصورة .. خليط غريب متداخل من الأنواع والألوان والأصباغ المسرحية ، لا يحكمه منطق . وركام هائل من المسرحيات دون أن يكون هناك مسرح حقيقي . ركام يسخر منه شكسبير ، ويأسى له في نفس الوقت ، فعا هو يسخر من أولئك الذين يستند في تبريرهم لهذا الخلط إلى مبادئ أرسطو ، أو ما يزعم أنه مبادئ أرسطو في الدراما ، ومنها الوحدات الثلاث ، وقد أشار هنا شكسبير إلى وحدة المكان . ثم تمتد السخرية مرة ثانية إلى المعارك الدائرة بين التقيد بالوحدات الثلاث لأرسطو ، وبين التحرر منها ، ثم إلى المعارك الدائرة حول الشعر المقيد والشعر المرسل .. ثم يتجه إلى الممثل الأول .

هاملت :

— هيا .. دعونا نغزق شيئا من فنكم ..
هيا .. قطعة مليئة بالانفعال .

المثل الأول :

— أية قطعة ياسيدي اللورد ؟

هاملت :

— لقد ألقيت أمامي قطعة ذات مرة ..
لكنها لم تمثل قط .. أو مثلت مرة واحدة ،
فمازلت أذكر أن المسرحية لم تعجب الجماهير
إذ كانت فوق مستوى العامة ، ولكنها كانت
عندي ، وعند من يتفوق إدراكهم في هذه
الأمور ، عملا ممتازا ، حسنة التنسيق من
المشاهد ، قد اجتمع فيها القصد والبراعة معا .
أذكر أن بعضهم قال عنها إن أياها خالية من
التوايل التي تحب لتجعل المعنى سائغا ، ومن
المعاني التي تقضى باتهام المؤلف بالتكلف . ثم
قال : إنها ذات منهج شريف يجمع إلى الأمانة
العلوبة ، وحسن السميت ، دون تعقيد أو
تنميق .

ماذا يقصد شكسبير بقوله للمثل الأول (قطعة مليئة
بالانفعال) . إنه هنا يمارس من خلال هاملت عملية الإخراج ،

وسنعرف بعد قليل طبيعة الانفعال ونوعيته وطريقته التي يقصدها شكسبير المخرج . ثم ها هو يلعب من خلال هاملت دور الناقد الثاقب النظر إزاء التأليف في عهده . مرة حين تحدث عن الخليط الغريب من النوعيات ذلك الذي رأيناه منذ قليل . ومرة وهو يتحدث هنا عن قطعة أعجبت هاملت من « فرجيل » . لم يكن الجمهور مستعدا لتقبل « فرجيل » . ولم يكن الذوق العام بالدرجة الملائمة من التطور بحيث يقبل أشعار فرجيل . ليس معنى هذا أن شكسبير ينادى بمسرح الصفوة المختارة المثقفة إنما هو يسجل ظاهرة تاريخية . المسرح يطور الذوق العام ليعود الذوق العام بدوره فيطور المسرح ، إلى أن يتم التوازي المطلوب .. ثم يشرع شكسبير من خلال هاملت أيضا في لعب دور الممثل ، بأن يلقي هو بنفسه مقطوعة فرجيل ، ويعلق بولونيوس الخبر فيقول :

بولونيوس :

— بالله ما أجمل إلقاءك ياسيدى اللورد ..
نبرة جيدة ونطق سليم .

تري كيف ألقاها هاملت ! أو كيف يريد لها شكسبير أن تلقى ! إذا عرفنا هذا أو ضمنناه أمكننا أن نعرف اعتراضات شكسبير على طرائق التمثيل في عصره ، والطريقة التي ينشدها في التمثيل المسرحي .. فلنتذكر مرة ثانية قوله للممثل الأول (قطعة مليئة بالانفعال) ونحن نتلمس آمال شكسبير في الأداء التمثيلي . يشرع الممثل الأول في إلقاء المقطوعة المشار إليها ، وما يكاد ينتهى ، حتى يعاجله بولونيوس معنفا ومعترضا .

بولونيوس :

— هذا أطول مما ينبغي .

فبرد هاملت على الفور منتصفا للممثل من بولونيوس فاضحا ذوقه الفني :

هاملت :

— إذن سنرسلها مع لحيتك إلى الخلاق .
أكمل أرجوك . إنه يريد رقصة خليعة ، أو
قصة داعرة وإلا غلبه النوم .

وهو هنا يشير إلى ما يتطلبه الجمهور في عصره من المسرح
والمسرحيين ، وينحو باللائمة والسخرية على الذوق العام ، ممثلا في
ذوق بولونيوس ، ذلك الذي لا يريد بديلا للرقص الخليع ، أو
للقصص الداعرة . فكيف يستسيغ مقطوعة من فرجيل ! إنها غريبة
شكسبير في عصره ، وحصاره كمؤلف ، وضيقه بالمسرح التجاري
حتى الاختناق . ولكن انظروا إلى موقف شكسبير من الفن والفنانين
ومن الممثلين خاصة حين يتجه إلى بولونيوس قائلا :

هاملت :

— وأنت يا سيدي الكريم أرجو أن تهيب
للممثلين مقاما طيبا . أسمع ؟ لكي تكرم
وفادتهم . إنهم خلاصة تاريخ العصر . وخير
لك أن يكتب على قبرك شاهد سوء بعد وفاتك
من أن ينالوك في حياتك بسوء القول .

بولونيوس :

— سيدي اللورد .. سأعاملهم بحسب
أقدارهم .

هاملت :

— بل أفضل بكثير يا رجل بالله عليك .
فلو عاملت كل إنسان حسب قدره فلن يقلت
من الجلد أحد . عاملهم بحسب كرمك
وقدرهم . فكلما قل ما يستحقون زاد حقهم
في عطائك . امض بهم إلى الداخل .

أرجو أن يقف القارئ طويلا عند قول شكسبير (إنهم خلاصة
تاريخ العصر) هنا نظرة مؤرخ نفاذ البصيرة إلى المسرح . نظرة إنسان
يعرف جيدا قيمة المسرح في حياة الشعوب ، ومركز المسرح بين
جميع الفنون ، ومركز الممثلين من بين الفنانين جميعا . ثم يتفق هاملت
مع الممثل الأول على أن تمثل الفرقة مسرحية ما اختارها ، هو ودس
فيها أثنى عشر بيتا ، أو يزيد قليلا ، من تأليفه هو ، كمصيدة للعم
الملك قاتل أبي هاملت . ولا تعنينا هنا قصة العم القاتل ، والأب
القتيل ، لأننا معنيون بهاملت ، ومن خلاله بشكسبير كمؤلف
ومخرج وممثل في وقت واحد ، في هذا الجزء من المسرحية الكبيرة .
ففي مونولوج لهاملت بعد انصراف الممثلين نرى شكسبير يضع يده
بذكاء على ما يسمى في المصطلح بالإيهام المسرحي :

هاملت :

— أليس بشعا أن يستطيع هذا الممثل هنا
لمجرد قصة وانفعال خيال ، أن يخضع روحه
لخياله . فإذا هو يكسو وجهه بالشحوب ،
ويملأ عينيه بالدموع ، ويطيع على وجهه
الجنون ، ويتهدج صوته ، وتنشق أفغاله
وحركاته مع ذلك الخيال ! كل هذا من أجل لا
شيء .. من أجل هيكوبا ! ماذا تعنى له
هيكوبا ؟ وماذا يعنى هو لها حتى يكي من
أجلها ؟..

إنه درس في التمثيل ، في فن التقمص . وإثعاء بالإيهام المسرحي !..
ولكن شكسبير لا ينسى مدى فاعلية هذا الإيهام في النفس
البشرية . إن المسرح ، في المبدأ والمنتى يكشف عن أعماق هذه
النفس ، ويعرى دخائلها . ويستطيع الإيهام المسرحي أن يدفع
الإنسان إلى الفعل الشعوري واللاشعوري في وقت واحد . ذلك هو
سحر المسرح أو لغزه .

هاملت :

— سمعت أن المجرمين وهم يشاهدون بعض
المسرحيات يتأثرون بما فيها من فن ، تأثرا
يصيبهم في الصميم ، فيعترفون بما اقترفوا على
الفور . وجريمة القتل ، وأن أعوزها اللسان ،
لا بد يوما أن تنطق بأبلغ صوت . سأطلب إلى

هؤلاء الممثلين أن يمثلوا أمام عمي شيئا شبيها
بمصرع أبي ، وسأراقب وجهه ، سأسير غور
جرحه ، فإن بدا عليه الفزع عرفت طريقي .
المسرحية هي التي ستكشف عن ضمير الملك .

في مشهد آخر يبدأ شكسبير فيمارس عملية تدريب الممثل الأول
على التمثيل ، من خلال هاملت ، لكي يصل إلى الأداء الأمثل . الذي
يستكشف به ضمير الملك ، أو الذي يمكن أن يضع حدا لشكوكه .
وهنا نرى شكسبير مؤلفا ، وممثلا ، ومخرجا ، وأستاذا للتمثيل ،
بدرجة تستحق الدهشة والإعجاب .

هاملت :

— (إلى الممثل الأول) ألق القطعة
أرجوك ، كما بينت لك .

تري كيف بينا هاملت للممثل الأول وبأية طريقة ؟ هذا ما يترك
لنا شكسبير تخمينه ، وهو يضع أمامنا إشارات على الطريق ، لتسهيل
مهمة التخمين .

هاملت :

— إلقاء خفيفا من طرف لسافك .. أما إذا
نطق بها كما ينطق كثير من ممثلينا ، فخير لي
أن أدع منادى المدينة يلقي أبياني .

هنا يشير شكسبير إلى الطابع الخطابي والغنائي ، المبالغ فيه ، في
طريقة التمثيل على عهده ..

هاملت :

— وكذلك لا ينبغي أن تشق الهواء بيديك
هكذا ، أكثر مما يجب . بل قل كل شيء في
هدوء . فإن عليك وأنت في خضم انفعالك
العاطف كالزوبعة ، إن صح هذا التعبير . أن
تبلغ حدا من الاعتدال ، يضيء عليه شيئا من
الرقعة .

التمثيل إذن ليس مجرد صراخ . وحتى الصراخ في التمثيل ليس
صراخا ، وإنما هو صراخ تمثيلي . إن الممثل يجب أن يوهمك أنه
يصرخ ، فيما هو يتجنب الصراخ الفعلي ، حتى ولو كان في خضم
انفعاله العاصف كالزوبعة .. وهذا هو الإيهام المسرحي ، والإيهام
يقضي الاعتدال . الوسط العدل الذي ينشده شكسبير ، لا إفراط ولا
تفريط . لذلك يتجه شكسبير باللوم والنقد للتمثيل في عصره .
فتعلم ، بمفهوم المخالفة ، أن المبالغة كانت قاعدة القواعد في المسرح .

هاملت :

— أوه .. لكم يسروني في الصميم أن
أصغي إلي ممثل صخاب ، ذي شعر مستعار ،
يمزق العواطف إلى فرق ، بل إلى مجرد خرق ..
ويشق آذان الصفوف الخلفية .. ممن لا يستطيع
أغلبهم أن يفهموا غير التمثيل الصامت ، أو
الضجة الصاخبة ، بودي لو أمر بجلد مثل هذا
المرعد جلدا .

الممثل :

— أعدك بهذا يا سيدي

هاملت :

— ولا تكن أيضا أهدأ مما ينبغي . بل اتبع
ما تهديك إليه فطنتك . واثم بين الحركة
والكلمة ، والكلمة والحركة . فإذا راحيت هذا
لم تتجاوز اعتدال الحياة . فإن كل مبالغة في
الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل .

هذا بيان في فن التمثيل متقدم ومتطور وسابق إلى أبعد الحدود .
هنا شكسبير الواقعي الذي ينادى بالأداء الطبيعي الذي لا مبالغة فيه ،
من إفراط أو تفريط ، كما قلت . متبعا دليل الفطنة واعتدال الحياة ،
مدركا أن الفن يعكس الحياة في المرأة ، ويعكس العصر ضجرا ، في
نفس الوقت ، بالذوق العام للجمهور ، شاعرا بالوحدة ، والغربة ،
والحصار .

هاملت :

— أوه .. كم من ممثلين رأيتمهم يمثلون ..
وسمعت من يثنى عليهم ثناء بالغا ، وهم ، إن
أردنا ألا نسف في الحديث . ليس لهم نبرة
المسيحيين ، ولا سميت المسيحيين .. وثنيون !
لم أر أحدا يتخطر ، ويصرخ مثلهم . حتى لقد
ظننت أنهم من عمل صناع مبتدئين ، لم يحسنوا
صنعهم .

الممثل :

— أظننا نحن قد أصلحنا هذه الأخطاء إلى حد ما يا سيدي .

هاملت :

— لا بل أصلحوها : إصلاحا كاملا .

ألم أقل ، لكأن شكسبير يتحدث عن مسرحنا نحن المعاصر ، لا عن المسرح في عهده . ترى لو عاد شكسبير ، ورأى وسمع ممثلينا في المسرح والاذاعة والتلفزيون ، أكان يغير كلماته في كثير أو قليل ؟ . أشك في ذلك . ما أوجب أن يدرس هذا الجزء من مسرحية هاملت في معاهدنا وأكاديمياتنا الفنية . لعل وعسى . وما أوجب أن يقرأه فنانونا المحترفون في الفرق الرسمية ، والفرق التجارية على السواء . ولكن لنعد إلى هاملت أو إلى شكسبير في وقفة أخلاقية رائعة ، وهو يوصي الممثل الأول بقوله :

هاملت :

— ولا تدعو من يقومون عندكم بدور المهرجين ، يزدوا شيئا على دورهم المكتوب . فإن منهم من يضحكون هم أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين التافهين . في حين أن بهذا الموضع من المسرحية قضية ما هامة ينبغي الالتفات إليها . إنه لسلوك خبيث ينبىء عن طموح وضيع ، لدى من يسلكه من الحمقى . هيا اذهبوا واستعدوا .

هكذا ، وفي صفحات معدودات قدم شكسبير صورة وثائقية
للمسرح في عصره ، ووضع يده على كل العيوب والأخطاء والجراح
في محاولات التأليف والتمثيل والإخراج . ومما يؤسف له أن هذا الجزء
من مسرحية هاملت ، كثيرا ما يحذف أو يختصر في العروض
المسرحية ، ببلداننا ، وبلدان أوروبا الشرقية والغربية على السواء .
ولا أنسى ، في النهاية ، أن ألقت النظر مرة ثانية إلى اتجاه شكسبير
المبكر ، والسباق ، إلى الواقعية ، وانتصاره لها ، ومعاداته لكل ما
يعادىها . ومن هنا أهمية هذه الوثيقة الشكسبيرية ، في مجال التاريخ
للفن المسرحي ، وللفن الشكسبيرى . ثم في المجال التطبيقي ،
والتدريسي ، والتربوي ، والأخلاقي بوجه عام .

بدلاً من المقدمة

هل كان أفلاطون أفلاطونيا

في دفاع « سقراط » عن نفسه. وردت إشارة عابرة إلى أنه أمر أنصاره ومريديه « بالسكوت » مفضلاً أن يواجه مصيره ، ويتجرع الكأس . تلك الإشارة العابرة تتخذ من الإيماءات السابقة عليها واللاحقة لها ، في سياق الدفاع ، دلالة في غاية الخطورة والأهمية . فهي إشارة صريحة إلى أن وراء « سقراط » قوة أو حزباً ، وأن هذا الحزب قوى بالقدر الكافي .. بحيث يمكنه إنقاذ سقراط من الإعدام . أو مساعدته على الهرب ، بل وحتى الانتقام له ، وأنه ينتظر أمر سقراط للتحرك على نطاق . « أينما » كلها . وقد قذف سقراط بهذا التحدى في وجه قضاة ومتهمة وأعدائه . وإذن كان قد آثر الموت على أن يتبع طريقاً « غير طريق الأحرار » .

نعم لقد آثر سقراط الموت لعدة أسباب ذكرها تفصيلاً في دفاعه ، وهي وإن كانت جميعاً أسباباً كافية ومقنعة ، إلا أنني أعتقد أن ليس من بينها السبب الحقيقي الباطني الحاسم الذي آثر سقراط من أجله الموت ، وهو الذي كان يملك كل وسائل النجاة ، كما أعتقد أنه أخفى هذا السبب عمداً وواجه مصيره وتجرع الكأس المعد سلفاً ، حفاظاً على أمن وسلامة حزبه الذي كان إحدى الحركات السرية

الباطنية التي كانت تعمل تحت أرض « أثينا » القديمة قبل زمن سقراط بعهد طويل ، وفي زمن سقراط ، وبعد زمن سقراط . تلك الحركات التي تلقت تعليمها وتعاليمها على أيدي كهنة مصر القديمة ، حتى ليحییء أحد هؤلاء الكهنة ليقول لوصولون — بعد ذلك بقرون : « كم أنتم أطفال أيها اليونانيون ! » .

لم يؤثر سقراط الموت إلا لأنه كان يعتقد — ربما — أن الأوان لم يئن بعد للتحرك العلني العلمي ، وأن الظروف — ظروف التحرك الحزبي — لم تنضج بعد ، وأن التحرك الحزبي سيكون في ذلك الوقت — وقت المحاكاة — مجرد انتحار جماعي أو تورط في « مصيدة » تجتث جذور الحزب كله ، أو أن الحزب لم يصبح بعد بالدرجة المنشودة من الكثرة والقوة ، بحيث يمكنه أن يفرض « عدالة سقراط » على نطاق اليونان كلها فيحرر الإنسان « بدنا وروحا » . هذا في رأيي هو السر الكامن وراء أمره لأنصاره بالسكوت . وإن كان تصرّجه لقضاته وأعدائه بهذا ، يحمل ما يحمل من التهديد أو الإنذار الصريح ما لا يمكن تجاهله ، كما يكشف في نفس الوقت لقضاته وأعدائه أنه لا يقف وحده ، مما يعتبر زلة لسان تصل إلى حد « الخيانة » اللاشعورية للحزب ، إذ لابد أن أعداءه قد فهموا هذا جيدا ، ووضعوه في الحساب ، أو أقاموا عليه حساباتهم . ولكن أيعقل أن أعداء سقراط لم يكونوا على علم بأنه لا يقف وحده ؟ وأنهم كانوا في انتظار هذه « الزلة » ليعلموا ، وأنهم فوجئوا في المحاكمة بهذه المعلومات ؟ لا .. إن الرجل لم « يخن » ولم « يزل » ولم يكن يقول لهم مالا يعلمون ، وإنما قال لهم ما يعلم أنهم على علم تام بأمره ..

فلم تكن محاكمة سقراط في الواقع غير شرك للإيقاع بحزب سقراط كله ، وإرغامه على الظهور العلني ، بدلا من الكمون السري — من ثم كان يتحتم على سقراط أن يموت وحده حفاظا على حزبه — الحركة السرية الباطنية — لكي يواصل الحزب سيرته بنضاله السري ، حتى تنضج الثمار ، ويؤون الأوان ويحل موسم الحصاد الانتقامي الدامي ، وتصبح العدالة السقراطية غير معصوبة العينين .

غير أن أعداء سقراط لم يكونوا بالسذاجة التي ظنها . فما دام القصد من إعدامه هو تصفية الحزب ، فلينفذ الإعدام لتستمر عملية التصفية هكذا طاردت السلطة « الديمقراطية » أنصار وتلاميذ ومريدي سقراط — بعد الإعدام — بالقتل ، والنفي ، والتشريد ، والسجن ، وهكذا بدأ عهد إرهابي دام منقطع النظير .

ومن عادة الحركات السرية الباطنية على مدى تاريخ الإنسانية ، وفي عهود الظلام والقهر والاستبداد — خاصة — أن تتفرع وتتوسع وتتلون وتتكاثر — رغم المنطلق الواحد ، والهدف الواحد ، وخطة العمل الواحدة . وذلك على سبيل التمويه ، ومن أجل التهرب من التصفية الشاملة ، وتضليلا في نفس الوقت للسلطة الغاشمة العمياء ، حتى يبدو في الظاهر أنها متناقضة ومتعارضة ، بينما هي في الباطن منسجمة مع بعضها تمام الانسجام !

المهم أن هذا بالضبط ما حدث للحركة السرية الباطنية السقراطية . فقد لجأت بعد إعدامه إلى الأقنعة الفلسفية ، تخفى وراءها تعددها وتناقضها الظاهر ، في حديثها السقراطية التي لا تنقسم !.

وهكذا انتشر السقراطيون في العالم القديم ، وتشعبت طرائقهم
وتعاليمهم وألوانهم ، ولم يمارسوا السياسة لأنهم فلاسفة ، وإنما مارسوا
الفلسفة لأنهم رجال سياسة ! ولقد كان زعيمهم سقراط سياسيا
حتى النخاع ، حتى وهو يتبرأ في دفاعه — ظاهريا — من السياسة .
فالواقع أنه كان يتبرأ من السياسيين لا من السياسة !

وهكذا وجدنا أفلاطون يقف على قطب ، ويقف أرسطو على
القطب الآخر .. على النقيض . وما أبعد المسافة في الظاهر بين
السقراطي أفلاطون والسقراطي أرسطو ، ولكن ما أروع الفرق
الباطنية بينهما !

إننا في حاجة إلى أن نعاود — على هذا الضوء — قراءة أفلاطون
وأرسطو إذ لا يمكن فهمها بمعزل عن مأساة سقراط وحزب سقراط
والحركة الباطنية السابقة عليها واللاحقة بها ، ولنأخذ « جمهورية
أفلاطون » مثلا ، وهي تعتبر عند أغلب الشراح والنقاد عملا
طوباويا حالمًا مجتعا ، مفرطا في الخيال والمثالية ! بينما هي في الحقيقة
عمل واقعي تماما — في الباطن — شأنها كما قلت مرارا شأن « رسالة
الغفران » للمعري و « جمهورية » الفارابي و « مقامات » بديع الزمان
الهمذاني ، و « منامات » الوهراني ، وأشعار أبي نواس ، وأبي تمام ،
والمتنبي ، وغيرها ، وغيرها .. و « الكوميديا الإلهية » لدانتى .
و « دون كيشوت » لسرفانتس .. عمل سياسي من الدرجة الأولى .
برنامج سياسي . ما نفيسو بالتعبير الحديث . برنامج حزبي . طريقة
عمل . وخطة عمل . تخطيط . يعنى في الظاهر شيئا وفي الباطن
أشياء .. كل ما هنالك أننا فقدنا مفتاح الشفرة والسرية ، ذلك

المفتاح الذى كان يملكه أتباع سقراط ، والمعري ، والفارابى ، ودانتى .. الخ . ومن ثم كانوا دوننا — يفهمون الرموز التى ثم الاصطلاح عليها سرا لإمكان مواصلة الحوار ، والتواصل والحركة فى ظل عهود القهر والظلمات . حتى « الديمقراطية » منها . ولقد سبق أن كتبت مرارا أقول أن الأعمال المشار إليها ، وما يماثلها فى التراث الإنسانى ، لا يمكن أن تفهم حق الفهم إذا اقتصرنا — كما لانزال نفعل — على ظاهرها دون محاولة ، اكتشاف المفاتيح ، إلى مواطنها .. وهذه مهمة ليست باليسيرة ولكنها ليست بالمستحيلة .

لقد اقترن اسم أفلاطون فى الأذهان بالمعنى العامى للمثالية . أى بالخيال المجنح ، والتهويم الفكرى ، وأحلام اليقظة ، والبرج العاجى ، والتعالى على الواقع والناس ، حتى أصبح يسمى « بأفلاطون الالهى » أو « القديس » أو « الملائكى » وما إلى ذلك .! والرجل فى الواقع برىء من هذا كله ، فلقد عاش ومات مناضلا سياسيا وواقعا وسقراطيا من طراز فريد . لم ينفصل يوما عن حزب سقراط ، ولم يدخر وسعا فى سبيل نصرة ذلك الحزب ، ونشر أفكاره ، والبحث عن وسائل وطرائق تطبيقها السياسية اليومية الدائبة فى أثينا ، وخارج أثينا ، فى مدن العالم القديم حتى فى « طيبة » عاصمة مصر القديمة .!

يقول الدكتور « فؤاد زكريا » فى مقدمته لجمهورية أفلاطون : « وكما أن الجمهورية تصف ماهو موجود بالفعل ، فقد كان المقصود منها أن تؤثر فى الحياة الفعلية فهى محاورة ذات هدف علمى . والدليل على ذلك تلك المحاولات المستميتة التى بذلها أفلاطون ، من أجل تطبيق أفكاره عمليا ، والتى كاد أن يلقى حتفه بسببها . »

إننى أتهز هذه الفرصة لأسجل إعجابى بذكاء ولماحية الدكتور
فؤاد زكريا ، حين ينقل عن « شامبرى » قوله بأن « أفلاطون لم يصل
في الواقع إلى الفلسفة إلا عن طريق السياسة ، ومن أجل السياسة »
وحين ينقل قول « ونبير » عن فلسفة أفلاطون بأسرها : إنها « موقف
اجتماعى يتخذ صورا فلسفية » .. أى أقنعة فلسفية . ثم أسجل
إعجابى بذكائه ولماحيته بوجه خاص حين يتساءل : « فهل يصح أن
يكتفى التحليل العلمى بنص أقوال أفلاطون ، ويحملها على معانيها
الظاهرة . أليس من الجائز أن يؤدي هذا التحليل إلى نتيجة مضادة لما
قال أفلاطون ذاته » ١٩ .. ليت الدكتور فؤاد زكريا واصل المسيرة ،
مسيرة التساؤل لاستنتاج النتائج المنطقية اللازمة ..

ولكن ليس كل ما يعرف يقال . وليس لنا عندما يستحيل الحوار
والتواصل إلا الصمت . فهل يمكن أن يصبح الصمت لغة للحوار ١٩
نعم ، بالرمز ، والاتفاق ، والمصطلح ، والتنظيم .

لم يكن أفلاطون أفلاطونا ! ولم يكن طوباويا ! ولا مثاليا ! ولا
حالمًا ! .

ولم يكن الظاهر الفلسفى غير قناع اضطر أفلاطون في عصر
الرعب والقهر والظلمات ، إلى أن يضعه على وجهه تمويهًا ومناورة
ليخفى الباطن السياسى الواقعى العملى إلى أبعد الحدود شأنه شأن
الكثيرين من العمالقة في التاريخ الإنساني عامة ، وفي تاريخنا العربى
خاصة ١١ لم يكن فوق السياسة والصراعات والتناقضات . كان غارة
ومستغرقًا فيها . كان معتزلا في الانتماء ، ومنتميا في الاعتزال ، تماما
كأبى العلاء المعرى .

وإلا .. فهل كان لأفلاطون الذى يبيع فى سوق الرقيق أن يدافع
عن الرق ؟! إن الاستراتيجية شيء والتكتيك شيء آخر . والظاهر
شيء والباطن شيء آخر .

دانتي وحرارة الخبز الغريب

لعمرك ما ضاقت بلاد بأهلها
ولكن أخلاق الرجال تضيق
« آه يا وطني المقهور .. إيطاليا .. يا مأوى الأسى .. يا سفينة
بلا ربان .. تقاذفها العاصفة ! »

على الحافة الحرجة ، بين نهاية القرون الوسطى وبداية عصر
الانبعاث ، وقف الشاعر الايطالي (دانتي) يصرخ وهو يتأمل
خريطة وطنه :

« انظري إلى شواطئك من حولك ..

انظري أينها التعمية ..

هل ينعم حتى شبر منك .. بالسلام المعطاء ؟! »

من وقفته تلك شاهد على خريطة ايطاليا ، عملية احتضار أليمة ،
وقاسية ، وبطيئة في وقت واحد . كانت كل أبنية العصور الوسطى
الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية ، تأخذ طريقها التدريجي
إلى الهزال والذبول والموت ، ومن وقفته تلك شاهد عملية مخاض
لا تقل مرارة ولا قسوة ولا بطئا .. كانت الأبنية الجديدة تشق
طريقها التدريجي إلى الميلاد والنمو والتطور .

ما أقساه قدر أولئك الذين يقدر لهم أن يولدوا أو يعيشوا على الحافة في مراحل التحول والانتقال العميقة بين العصور ! وما أحزنه المصير الذى يكتب عليهم أن يواجهوه ، وما أكثر من طعتهم وقتلتهم التحولات الكبيرة أو تجاوزتهم ، أو عبرت على جثثهم !. وما أندر أولئك الذين واجهوا تلك التحولات وصمدوا أمامها لا تحديا ولا تعويقا لتيار التطور والتقدم ، وإنما نزولا عليه ، ثم بالتالى السير معه ، ثم التحكم فى مجراه ، ثم التوجه معه إلى المستقبل بل والتنبؤ باحتمالات المستقبل القريبة والبعيدة على السواء !.

لذلك كانت مهمة مواليد الخواف شاقة ، وكان الثمن الذى يدفعونه باهظا ، تنوء بحمله الجبال !. ولكن من أقدر من الشعراء على الإحساس بقرب هبوب الرياح ورصد اتجاهاتها ؟ ومن أقدر منهم على التنبؤ بما تجتاحه الرياح فى طريقها من أبنية القديم الخربة ، وما تأتى به الرياح من أبنية الحديد الناشئ ، وأين تحط الرحال ؟!

الطيور أيضا تجيد هذه اللعبة إلى أبعد حدود الجدية .. لعبة الحياة والموت والهجرة والغربة والتصدى أحيانا للريح والميل معها أحيانا ، ومعاندتها أحيانا ، وتحديها أحيانا .. كما تجيد ركوب الرياح نحو شواطئ الأمان !.

كم من الشعراء وقف تلك الوقفة على حافة التحول الكبير ، من القرون الوسطى إلى عصر الانبعاث ، ذلك التحول ، الذى شمل كل ظواهر الواقع فى أوروبا الوسيطة ؟! .. كثيرون كثيرون جدا .. ولكنهم اختفوا وذهبوا مع الرياح فى الأركان الأربع ، ولم يذكرهم التاريخ !.. أكان الخطأ خطأهم ؟.. ربما !.. أكانوا معذورين لأن

التحول كان أكبر وأثقل من أن يتحملوه 19 ربما أيضا 11: هل تعاونت قوة التحول مع ضعفهم على أن تنتهى بهم إلى المصير المجهول ؟ ربما للمرة الثالثة 1.. ولكنهم كانوا حتما هناك وكانوا أكثر من الهم على القلب 1. كما يقال ..

أما (دانتي) فلم تكن وقفته عابرة ..
لم يختار لنفسه دور المتفرج من بعيد 1.
ولم يختار لنفسه النزول الاستسلامي على شروط معينة ، كان الواقع يفرضها عليه ، وعلى أمثاله من أبناء إيطاليا عامة ، وفلورنسا خاصة .
ولم يختار لنفسه أن يمتطي أية ريح تمكّنه « الشطارة » من امتطائها
نشدانا للسلامة الشخصية والتماسا لراحة البال دون التمييز بين الاتجاهات والتيارات والأهداف والخطط الحزبية 1.

ولم يختار لنفسه أيضا — رغم صراخه الجنوني من أجل وطنه — أن يكتفى بالشكوى والأنين والتشنج من أجل هذا الوطن .

نعم لم يختار مبدأ السلامة والأمن والطمأنينة ليقبض في برج عاجي أو ذهبي أو فضي ، كانت تتيح له طبقة الارستقراطية — فيما لو شاء — وكأن شيئا لا يعنيه ولا يمكن أن يعنيه مما يدور على أرض الناس ، أرض الشعب ، أرضه .. إيطاليا المقهورة على حد تعبيره .
ومن تلك الوقفة على الحافة الحرجة ، اختار أن يطيل الوقوف ليسجل بشعره وثيقة ، بل وثائق للعصر ، بكل ما يكلفه ذلك من تمزق وعذابات 1.

اختار أن يسجل بالذات أولئك الذين تساقطوا على طريق

التحول ، إما شهداء ، وإما خونة ، واختار أن يكون شريكا في التحول لحساب وطنه وشعبه ، ومن خلالهما لحساب الإنسانية ولذلك اختار أن يلعب دور الضمير ، ضمير العصر .

إنه لم يسجل قائمة (فهرسية) بأسماء ضحايا التحول المعاصرين له ، ولكنه سجل صورة شاملة توحى بأن وراءها بحارا من دماء الشهداء ، شهداء الشعر والأدب والفن والفكر .. شهداء عوائل الشعب المناضلة في خضم الصراعات من أجل انتزاع السلطة واستخلاصها لحسابها .

مهمة شاقة تلك مهمة الشاعر ، ومهمة أشق تلك مهمة الشاعر الضمير ، ومهمة أكثر مشقة مهمة الشاعر الضمير للشعب ، ومهمة تتجاوز حدود الاحتمال تلك مهمة الشاعر الضمير للشعب وللعصر وللإنسانية .

يمكننا حتى بطريق الاستنتاج البديهي ، إن لم يكن بطريق القياس ، المقارنة ، وإن لم يكن بطريق الوثائق التي احتفظ بها التاريخ ، وإن لم يكن أخيرا بطريق تحليل ما أنتجته قريحة (دانتي) الشاعر الكبير ، نقول يمكننا أن نخمن أية معارك خاضها (دانتي) وأية آلام عاناها ، وأية كلمات قالها وأية كلمات لم يقلها ، وأية كلمات ذهبت مع الصمت وذهبت معه إلى القبر .

كان الصراع على أشده بين السلطة الدينية البابوية الكهنوتية (الكنيسة) التي أناخت بكل ثقل أذرع الأخطبوط على الحياة قرونا طويلا ! وبين السلطة الزمنية الامبراطورية الطاغوتية المستبدة التي ترزح تحت نيرها شعوب منها الشعب الإيطالي ، ولم تكن أكثر رحمة

ولا أخف وطأة من الكنيسة على شعوب الامبراطورية ، ومنذ زمن بعيد كانت القوتان تتبادلان السيطرة والسيادة ومراكز ومحاور القوة .

وفتح (دانتي) عينيه على بحار الدم السائلة في شوارع فلورنسا مدينته الحبيبة ، وفي مدن إيطاليا جمعاء كحصار للصراعات المستمرة ، والمعارك المتعاقبة ، والانشقاقات الدورية بين القوى الحزبية المناصرة للكنيسة ، والقوى المناصرة لسلطة الامبراطور . وشبت في إيطاليا الوطن الأم نيران الحرب الأهلية الدامية وآها يا إيطاليا المقهورة .. ياسفينة بلا ربان .. وهكذا انشقت إيطاليا على نفسها وتبلور الصراع حول قطبين ليتجمع في حزبين : حزب (الجيوفيليين) وكان ينتمى إليه (دانتي) بالميلاد بحكم انتمائه إلى الطبقة الارستقراطية ، وكان هذا الحزب يناصر السلطة الدينية البابوية !! وحزب (الجيبيليين) وكان يناصر السلطة الامبراطورية ، بينما كان الشعب يحاول بتضامنه مع البرجوازية المعادية للكنيسة وللإمبراطور أن يستخلص السلطة لنفسه بينما كانت البرجوازية تهدف إلى استخدام الشعب كوسيلة عبور وقفز إلى السلطة فوق الكنيسة والامبراطور .

أى مشوار قطعه (دانتي) في خضم هذا الصراع المتشعب ؟ لكى ينتهى إلى الانتماء لحزب الشعب الذى تشكل من خلال تحولات عميقة داخل تركيبات الأحزاب المتعارضة والمتفرعة عنها . ولكن في نهاية القرن الثالث عشر حدث انشقاق في حزب الشعب فانقسم إلى قوتين (البيض) وهؤلاء يعادون السلطة البابوية و (السود) وهؤلاء يؤيدونها .. وظفر السود بالسيطرة والسيادة والسلطة المطلقة

وبدأت عملية إرهابية دموية أقرب إلى محاكم التفتيش ضد (البيض)
قتلا ونفيا ، وكان (دانتي) — الذى انتهى إلى الانتفاء إلى البيض —
من بين المنفيين ١٣٠٢ م .

كان (البيض) يشكلون القوة المعادية للسلطة البابوية وكانوا
يشكلون محصلة القوى التقدمية والتحررية والشعبية ، في وقفة
(دانتي) تلك الطويلة على الحافة بين عصر وعصر !!

أية بوصلة قلبية وفكرية تلك التى حمت من أن يقف في صف
القوى الرجعية المعادية للشعب وللфكر وللتحرر وللإنسان في ضباب
التحويلات والاندماجات والانشقاقات والانحرافات الحزبية والخيانة
التي لا يتسع النطاق لحصرها ولا الصبر والوقت لتبعتها .

المهم ، أن الشاعر انتهى إلى المنفى !!

وسقطت فلورنسا تحت أقدام السود .

وبحار الدم تبدو وكأنها سالت مجانا ..

والأفق مظلم وملبد بالسحب .. وباعث على القنوط ، وقبضة
الإرهاب والقهر تطارد الشاعر الغريب في منفاه والصمت يخيم على
إيطاليا .

لم يبق إلا رفاق المنفى .. ! .. وكانت هي الحسرة والمرارة
والفجيعة وخيبة الأمل ، فلم يجد بينهم (دانتي) غير الخلافات
والمشاحنات والشك والريبة والتوجس بل والوسوسة والجبن والخور
والانهيار ، مما يفشى الخوف الداخلى على المصير الدائى والفردى ، بل
الجبن العميق ، ثم الصراخ من أجل المصالح الفردية والمكاسب

الشخصية التافهة ، تلك التي تفضى إلى متزلقات تمرغ كل القيم التي يؤمن بها (دانتى) فى الوحل ثم قسوة الخيانات .

وما عساه يكون وقع هذا كله على القلب الكبير والعقل الكبير والضمير الحر ؟ ومتى ؟ وإيطاليا والحبيبة فلورنسا تتمزق وتطحنها نعال (السود) وتصرخ فى صمتها المقهور منادية أبناءها فتجدهم بين موت القبور أو موت المنافي ، والشاعر — شاعرها — وابنها الوفي والعاشق لترايبها يرى ويسمع ويفهم كل شيء ويتزف دما ويواصل وقفته المرة على الحافة بين عصرين قدر له أن يكون جسر العبور بينهما ، ولسان التعبير عنهما .. ويتزف .. دما .. !! ..

« كنت مركبا بلا دفة .. وبلا شراع

حملتها الريح إلى مختلف المضائق والمرافئ ،

ودفعتني إلى مختلف الشطآن ،

شحاذا كنت تقريبا ،

طفت جميع البلدان التي تسمع فيها اللغة الإيطالية ! »

كان (جوفيليا) بالميلاد ، وكان من المنطقي أن يعيش ويموت مواليا للسلطة البابوية ، ولكنه انتهى إلى حزب الشعب .

يعرف التاريخ حالات كثيرة مماثلة لحالة (دانتى) ، أقصد انتفاء العبقورية على الصعيد السياسى إلى اتجاه مخالف لانتهاها على الصعيد الإبداعى ، وأقصد بالذات (دانتى) ، إلى مناصرة الدماء الامبراطورية ، إذ كان يرى فيها خلاصا لإيطاليا من محنتها ، فكيف ينسب إلى السلطة الامبراطورية سياسيا ، وهو الذى ينتمى بالقلب

والضمير والفكر والشعر إلى الاتجاه الشعبى الديمقراطى ، المعادى فى الوقت نفسه للسلطتين البابوية والامبراطورية ، ليس معنى هذا أن يؤخذ الازدواج فى الموقف ، أو إمكانية الازدواج الظاهرين قاعدة يقاس عليها احتذاء (بدائى) أو احتجاجا به ، أو كمبرر للازدواجية لدى كثيرين ممن نعرفهم على صعيدنا المحلى والعربى ، إذ يجب :

أولا : ألا ننسى الظروف التاريخية الكامنة وراء الازدواجية ، تلك الظروف التى لا يمكنها أن تتطابق تطابقا تاما بين عصر وعصر وعبقريّة وأخرى .

وثانيا : الظروف الخاصة والشخصية الكامنة وراء تلك الازدواجية والتى لا يمكن أيضا أن تتطابق بين عبقريّة وأخرى .

وثالثا : البدائل المطروحة فى الخيار الذى تواجهه هذه العبقريّة أو تلك فى لحظتها التاريخية وبيئتها .

ورابعا : قد تكون للازدواجية — فى موقف أو عصر — خطورتها المختلفة فى موقف آخر وعصر آخر ، وبالنسبة لعبقريّة أخرى ، وفى ظل خيار آخر مطروح .

وخامسا : نحن نتحدث عن العباقرة لا عن الزعانف والطفيليات والادعاء والانتهازيين مرة ثانية نحن نتحدث عن ضماير العصور .

وسادسا : أولوية طرفى الازدواج من حيث الفعالية بالنسبة للعبقريّة موضوع الحديث ، بحيث تصبح الازدواجية أو يمكن أن تصبح شيئا ثانويا وهامشيا لا يخل بإيجابية العبقريّة ، ولا يخلخل فعاليتها ، ولا يضيع معها تأثيرها العميق فى التعبير عن التغيرات الجارية

في الواقع المعاصر لها ، ولا تشكل عائقاً فعلياً في سبيل قوى التطور والتحول .

وسابعا : إن العبقرية لا تحاكم هنا بازدواجية الموقف وإنما بقدرتها على تجاوز اهتماماتها الشخصية والطبقية المحدودة ، لتحتضن وتتبنى اهتمامات الشعب ومهامه الحاضرة والمستقبلية ، بل وأن تلعب بالنسبة إليها دور المؤشر إلى الغد .

وثامنا : سطحية أو جوهرية الازدواج في الرؤية التي من خلالها تورطت العبقرية فيها .

إذن ، ليس الازدواج في حد ذاته هو المهم بل الأهم هو طبيعة الازدواج ودلالته وأسبابه وبواعثه وظروفه النسبية في زمن ما ومكان ما .

ولكن هل يمكن حقا اعتبار موقف (دانتى) مزدوجا حين يقف كمبدع ضد قوى التخلف والردة والظلمات. (السلطة البابوية) ويقف كسياسي مع قوى أخرى لا تختلف من حيث الأساس في اتجاهها إلى التخلف والردة والظلمات .؟

لا يمكن ، فالسلطة الزمنية أو (الامبراطورية) — مهما قيل فيها — كانت أخف وطأة من السلطة الدينية ، لأن الأخيرة كانت تستمد طاغوتها من خلافتها لله في الأرض ، أما الأولى فكانت تستمد سلطتها من السلطة البابوية ، هذه واحدة ، والثانية أن الامبراطورية المسيحية الرومانية العالمية ، كانت المثل السياسي الأعلى (لدانتى) في مقابل السلطة العالمية للكنيسة ، وكانت هي البديل الممكن للخروج

من ظلمات القرون الوسطى فيما رأى (دانتي) لخلاص إيطاليا
وخلاص البشرية .

فمن حق (دانتي) أن يلتبس الخلاص لوطنه بأى وسيلة ،
وتعليقا على أى أمل أو تعلقا بأية بادرة من الأمل ، خصوصا وهو في
منقاة محاصر بالخنوة ومطارد من قوى (السود) التى تسيطر على
وطنه ، متردد بين الأمل والقنوط ، ومن حقه بالتالى أن يخطئ حين
تلفع الظلمة كل الآفاق ، وتلتف على عنقه كل قوى اليأس ، ومن
حقه أن يتورط فى الأوهام ، ولكن الشعب يلعب دوره الحاسم هنا
بالذات فى اللحظات الحرجة من حياة أبنائه ، فيرسم للعبقري طريقها
فى الظلمة ، ورغم الظلمة ، ورغم وجود بديل مطروح للخيار ،
ولذلك رفض الشعب الإيطالى وصفة الخلاص الوهمية التى قدمها إليه
شاعره وابنه وصوته : (دانتي) فى صورة الملك هنرى السابع
المخلص لإيطاليا .. وبهذا الرفض أعطى شعب (دانتي لدانتي) درسا
فى كيفية النظر إلى المستقبل ، وكيفية التماس الخلاص ، وكيفية
شجب كل أوهام الخلاص ، عند توفر حسن النية ، وتوفر ظروف
القنوط . وهو الشعب نفسه الذى أصغى بكل قلبه إلى نداءات
شاعره البار الوفى . انظروا إلى الشعب يعلم العبقري ، كما أن العبقري
تعود فتد الجميل للشعب صبورا ، وإصرارا ، وتضحية بالنفس .

قد يتعارض الطرفان : العبقري والشعب ، ظاهريا ، فى لحظة ما ،
ولكنه ليس تعارض الخصمين أو العدوين ؛ وإنما هو تعارض لصالح
الاثنين معا ، يحسمه الشعب فى الوقت المناسب ، لحسابه وحساب
العبقري نفسها .

إننا كأفراد ، قد نتعجل الخلاص ، لأن (أخلاق الرجال تضيق)
كما يقول شاعرنا العربي القديم ، فنترلق إلى مهاوى الأوهام لنطاردهم
السراب بعد السراب ثم قد يتحكم في رقابنا اليأس فننتحر أفراداً ، أما
الشعب فلا يتعجل الخلاص وإنما يخطط له ، ولا يطارد السراب ،
وإنما ينشد الواحة ، ولا ينتحر وإنما يصر على المقاومة والنضال والسير
إلى آفاق أكثر رحابة وإشراقاً وخضرة ورياً ، عبر ملايين الأميال
الصحراوية .

من هنا إمكانية التعارض بين العبقرية وبين الشعب أحياناً ، في
لحظات قصر النظر من جانب العبقرية ، ولكن هذه الأخيرة تعود
فتتجه بالغريزة دائماً إلى الشعب مهما كانت عوامل ودوافع وقوى
الجذب التي تتنازعها شداً إلى النقيض .. إلى صفوف أعداء الشعب
(تولستوى مثال رائع يذكر هنا إلى جانب دانتى ، بايرون مثال آخر
لا يقل عنهما روعة) والأمثلة كثيرة ، وفهارس الأعلام ، الشهداء ،
الرايات .. الطلائع غنية بالرصيد .

من أجل هذا كله يزداد الحيز النريب مرارة ، ومن أجل هذا كله
تصبح جنات المنايا جحيماً لا يطاق ، ومن أجل هذا كله تحمل
العبقریات والطاقت والمواهب المنفية المطرودة والمهجرة والمزاحة من
أوطانها ... تحمل من الآلام ما لا تحمله الجبال وتحتضر ، وهى تلتمس
لأوطانها الخلاص ، وللسفينة التائهة التى تنفذفها الأعاصير قشة
الخلاص .. دفعة .. شراعاً .. مرفأً .. مستقراً .. أمناً .. وسلاماً ..
وحرية ..

ومن أجل هذا كتب (دانتي) فيما كتب (الكوميديا الإلهية) :
لم سماها الكوميديا ؟ لأن المهزلة مأساة والمأساة مهزلة ، وشر
البلية ما يضحك ، وشرها أيضا ما يبكي ! ربما !.. ولماذا اختار
(دانتي) في الكوميديا أن يقوم برحلة خطيرة ورهيبة ومهولة
وموحشة إلى الجحيم . قيل أن يخوض المطهر ، وقيل أن ترسو سفينة
الطمأنينة على شاطئ الفردوس المفقود في محض حلم ليلة صيف ..
ذلك الفردوس الذي يظل أملا معلقا ، ومؤجلا ، ومجرد حصاد
لحلم ، بل حصاد لكابوس ثقيل لعين . إن على من يدخل جحيم
(دانتي) — على حد تعبيره هو نفسه — « أن يودع الأمل » .

تري هل جاءت رحلته تلك إلى الجحيم انعكاسا لرحلته في
فلورنسا وفي المنفى ؟ نعم ولا . نعم ، لأنها تعكس عذابات وآلامه
ومراتبه ، ولا ، لأنها تتجاوز ذلك إلى ما هو أخطر ، وهو التخطيط
للمستقبل بطريق الرمز ولا يمكن في اعتقادي — وهذا موضوع بحث
آخر مطول — فهم الكوميديا الإلهية بغير اعتبارها (مانفستو) أو
بياننا حزيبا شفريا ورمزيا ، أو (بروتوكولات) اصطلاحية ، أو
منهج علمي ، أو خطة للمستقبل ، أو رسالة سرية حزبية من
(دانتي) ، إلى قوى الشعب الإيطالي الواقع في قبضة (السود) .

تماما كرسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، ومقامات بديع الزمان
الهمداني ، ولا يمكن فهم (الكوميديا) الإلهية دون فهم « رسالة
الغفران » خاصة من التراث العربي ، كما لا يمكن فهم « رسالة
الغفران » دون فهم تاريخ الرسائل الشفوية في تاريخ الفكر الإنساني ،
وبخاصة تلك التي اختارت الرحلة إلى العالم الآخر شكلا للتعبير عن

العالم المعاصر ، أو رمزا إليه ، حتى نرتد في الماضي السحيق إلى (الهيروغليفية) أم جميع اللغات الشفوية وغير الشفوية . إلى أسطورة (ايزيس وأوزوريس) . وهذا حديث يطول أرجئه إلى فرصة أكبر .

ولكن الذى لاشك فيه أن (دانتي) ، وإن كان قد فشل كسياسي — ومثل هؤلاء لا يصلحون بالفعل للاشتغال بالسياسة ، كما أشار إلى ذلك سقراط في دفاعه الشهير عن نفسه — إلا أنه ظل من حيث الجوهر مع الشعب ضد قوى القهر ، ومع التقدم ضد القوى الرجعية ، ومع العقل ضد قوى الغيبة والظلام ، ومع الإنسان ضد ما هو معاد للإنسان أعظم مخلوق على الأرض ، وأكثر المخلوقات تعاسة في وقت واحد .

وفي كل عصر ، يكون أمثال (دانتي) في غاية الندرة ، ولكنها ندرة فيها كل الكفاية ، لأنهم يعبرون عن آمال الملايين المتطلعة إلى النور .. انهم يرجحون تلك الملايين لا بالاستعلاء عليها ، ولكن بأن يجعلوا من أنفسهم علامات لها على الطريق ، وعيوننا لها تستكشف الآفاق الجديدة .

أنا لا أقدم هنا دراسة لأعمال (دانتي) ، وإنما أقدم للقارىء المتواضع ، مجرد إشارات أو علامات على الطريق لفهم أعمال (دانتي) فيما أنا أحثه على الاجتهاد ، والبحث ، والتساؤل ، والتماس الأجوبة ، وإعادة النظر فيما قرأ .

ولد (دانتي) في عام ١٢٦٥ م .

عاش .. وفكر .. وغنى .. وناضل ..

ومات في ١٤ سبتمبر ١٣٢١ م .

مقدمة في أدب الأرض المحتلة

وأى انتفاع للهديل الذى مضى

على عهد « نوح بالهديل المرجع »

[أبو العلاء المعرى]

نحن العرب فى حاجة ماسة إلى إعادة النظر فى أشياء كثيرة ، إن لم أقل فى كل شىء تم الاتفاق أو الاصطلاح عليه . وبخاصة تلك الأشياء التى رحلناها إلى خانات « البدهاة » و « المفروغ منه » و « فى الحقيقة » و « فى الواقع » و « مما لا شك فيه » إلى « مما لا يختلف فيه اثنان » ، إلى آخر ما يشبه ذلك من الأوهام العقلية التى أصبحنا نمارسها فى سلوكنا الفكرى والعملى بحكم العادة والتكرار ، بل الكسل والجبن ، دون أن نقف لحظة لمعاودة النظر فيها ، ومراجعة أنفسنا ، ربما اكتشفنا وراء العاهات والعادات الفكرية أشياء لا يمكن بحال « الفراغ منها » ولا يسهل بحال الاتفاق عليها !!

أقول هذا لأن الموضوع شديد الحساسية ، ويعزف على أوتار عزيزة نازقة ، ويمس منا شغاف القلوب والضمائر . بل ويجرى فى مسارى دماء الأحياء والشهداء . فالذين رحلوا عنا فى معارك الفداء لم يرحلوا ، ولا يمكن أن يكونوا قد رحلوا مجانا ، وإنما يطلون علينا اليوم شهودا ، لا يخوضون معنا فى جدل حول قضايا الشعر والنقد ،

والشكل والمضمون ، والصورة الشعرية ، ومذاهب الصياغة الشعرية بين المفهوم واللامفهوم ، وإنما يعرفون شيئاً واحداً لا يعد « الفصل » ، وهو قداسة الدم والأرض والعرض والتاريخ .. ولا يمكن أن نستدرج الشهداء إلى ساحة اللغو والنقاء والخلاف في وجهات النظر حول بداهة هذه القداسة وحرمانها وحصانتها ، وحول اعتبارها العامل والحجة والدليل ، والبر الحاسم في كل نقاش ، والمحك المعيارى لكل خلاف .

أما خارج حدود تلك البداهة : القداسة . الحصانة . فلا حجة لشيء ولا لأحد على الإطلاق 11 .

حساسية الموضوع تستمد روافدها من ظروف المكان والزمان توقيت الحديث في الموضوع ، ذلك التوقيت الذى يمكن أن يأتى الإخلال به إخلالاً بالموضوع ذاته . موضوع أدب الأرض المحبة وشعر المقاومة ، في ساحة العريضة الدبيحة فلسطين . ويهـ الموضوع المطروح حساسيته من كونه يتعلق برفاق لنا في الكلد يخوضون معركة ضارية ودامية مع الأخطبوط الصهيونى ، وفي د أذرع الأخطبوط ، وعلى حجره ، ووجهها لوجه ، مما يفرض أمثالنا شيئاً من الحياء والاستحياء ، عند الحديث عن شعراء المقاوم وعن نتائجهم الشعرى ، خاصة وأننا دونهم « ننعـم ونرفل ونتعـ بالحرية ، والأمن ، والطمأنينة ، والحياة الرخية » خارج « الأـ المحتلة ، و « فى منجى » من أذرع الأخطبوط وبعيدا عن الخطر . يصدق علينا — مهما كان حظنا من الفروسية — قول الشاعر وإذا ما خلا الجبان بأرض

طلب الطعن وحده وا

أضف إلى هذا أن الجبان يخلو بأرض « غير محتلة » مما يجعل من
الطعن والتزال ، وما يلزم من أفانين الشعاريات والعتافيات ،
والخطايات ، والطبليات والزمريات ، مهمة سهلة ، ولا تكلف
الجبان كثيرا ولا قليلا !!

كل هذه الاعتبارات تجعل شعر وشعراء المقاومة فوق مستوى
النقد — وهذا واجب — وفوق مستوى الشبهات — وهذا
طبعي — وتجعل من فروسيهم ونتاجهم الشعرى نموذجاً « ثوريا »
يقاس عليه وإليه ، ويحذى حذوه ، ومثالا يرنو إليه وفي وقت واحد
من يؤمنون فعلا بقيم المقاومة ، ومن يجدون فيها سلعة للكسب
والمساومة والتواطؤ على السواء .

فماذا لو حاولنا إعادة النظر في شعر المقاومة ذاته ١٩ .

هنا احتمالات الخيانة والطعن في الظهور العارية ، والتحالف
الضمني أو الصريح مع أعداء المقاومة ، وأعداء العروبة ، وأعداء
التحرر الوطني ، وأعداء فلسطين بالذات ، وأعداء فرسان المقاومة
من الشعراء وغير الشعراء وفي داخل وخارج « الأرض المحتلة » ، مما
يعنى الوقوف مع الأنخطبوط الصهيوني بكل ما يمثل هذا الأنخطبوط ،
من دلالات العنصرية ، والقهر ، والاستعمار ، والاستيطان ،
والاغتصاب ، والبلطجة .. إلى آخره ١ .

مسألة غير مشجعة على الحديث ! فهل يمكن أن يكون هذا هو
المنطق الذي دفعنا ويدفعنا إليه — بنحث — عدونا الأنخطبوطي
ذاته ؟ .. جائز !!

ليكن . فسوف يظل هناك الانتحاريون ، ممن يفضلون أن يقولوا كلمتهم ، في الوقت الذي يرونه هم مناسباً ، مهما كانت عوامل الحرج والحساسية ، ومهما كانت فروق التوقيت بين تل أبيب وجميع عواصم العالم المنكوب بامتدادات أذرع الأخطبوط .. الصهيوني ! بل إنني أعتقد كل الاعتقاد أن الأخطبوط الصهيوني الممتد الأذرع إلى كل حصاة ، وكل شبر ، وعِرْق ، وعقل ، ونبضة قلب ، في الوطن العربي ، عن طريق أجهزته السرية والعلنية ، هو المسئول عن الزجّ بمثقفينا ومتاضلينا إلى هذه النقطة . نقطة الحرج بالذات ، وعقدة الحساسية التي تفضي بنا حتماً إلى الوسوسة ، فالتردد ، فالخوف ، فالنكوص ، فالتوقف ، فالخرس ، فالصمت .. ثم يلي ذلك التسليم بالأمر الواقع ، فالاستسلام ، أو الإرجاء إلى « الوقت المناسب » الذي لا يأتي أبداً ، أو الذي لا يأتي إلا بعد أن يكون العدو قد زجّ بنا إلى نقطة أخرى أكثر حرجاً ، وأشد حساسية ، لتعيد الدورة اليائسة من جديد !! ولا يمكن أن يكون هذا الدوران لغير حساب العدو الماكر الخبيث !

إن معاودة النظر فيما كان ، وما هو كائن ، هو المقدمة الأكثر بداهة ، والأكثر لزوماً ، بالنسبة للقوى الثورية داخل الأرض المحتلة ، لإمكان إفساد خطط العدو والسير إلى أمام ، على أساس استنتاجات سليمة من الخبرات والتجارب والأخطاء والجولات والمعارك ، تخطيطاً لكل بواعث الحرج ، بل وتعهداً لتخطيها ، والتضحية بكل الحصانات أمهم المهام الكبرى ، وأمام الحصانة الوحيدة المقدسة : حصانة الأرض والعرض والتراث والتاريخ والفكر . أما العكس فهو منطق خبيث ومعكوس ، ولا يمكن أن يخدم غير مصالح الأخطبوط

الصهيوني ذاته ، مهما حسنت النوايا ، وابيضت الأيدي والقلوب من كل سوء ! انظروا . ها نحن ، بمجرد النية في طرح علامة استفهام حول شعر المقاومة ، نتورط في عملية تعاكس غريبة ، وخرجة ، ومؤسفة ، ومثبطة ، يمكن أن تصيينا بالدوار مالم نعد العدة لمواجهتها ..

أيمكن أن يتمنى لنا الأعداء أن نكون على غير ما نحن عليه ؟
أيمكن أن يطمع في أكثر مما أوصلنا إليه أعداؤنا من نقاط الحرج ؟
ثم أيمكن أن ينجو حديثنا هذا من علة التكرار ، خشية إساءة الفهم من جانب ذوى النوايا الطيبة ، وإن كنا لا نقيم أى وزن لذوى النوايا غير الطيبة الذين نعرف جيدا أنهم هناك ، وأنهم كثيرون ، وأنهم منتشرون في كل ركن من أركان الوطن العربى وأنهم هم أنفسهم أذرع للأخطبوط الصهيونى ، ومع ذلك فهم أعلى منا صوتا بالصراخ على قيم النضال والمقاومة والتحرر ، في وقت ضاعت فيه الحدود بين أصوات الخيول الأصيلة ، وأصوات البغال المولدة والهجينة !!

لدينا مثل عامى يقول : « من يستحى من ابنة عمه .. لا ينجب منها أطفالا » !! وهو مثل مضاد للحرج والحساسية فيما هو حلال ! من يدري فعلا . قد نكون اشتركتنا نحن أنفسنا ، وتحالفنا دون أن ندري ، وبحسن نية ، مع القوى المعادية لنا ، من أجل أن تنجح تلك القوى في تنفيذ مخططاتها السحيقة والعميقة الجذور ، وفي الوطن العربى بالذات . نعم قد نكون قتلة وقتلى ، ومذنبين وضحايا ،

وأبرياء وخطاة ، في وقت واحد . وإلا لماذا — وحتى الآن — تسير مخططات أعدائنا في الآماد القصيرة والطويلة ، بهذه الثقة ، وبهذا التابع المنطقي ، وبهذا النجاح الوئيد للخطوة بعد الخطوة ، والشبر بعد الشبر ، بينما نحن نواصل الصراخ والبكاء والشكوى ، وضرب الرعوس اليائسة في حوائط الخرس والصمت الصلبة .. ماذا في وسع الفيران بالمصيدة إلا أن تدور وتدور طويلا ، قبل أن تركز إلى السكون أو على حد الوصف الوارد في بروتوكولات حكماء صهيون : « ماذا في وسع قطع من الغنم تنقض عليه الذئاب فجأة أن يفعل غير أن يغمض عينيه ، ويستسلم لمصيره الفاجع » .

لم يكن هناك مفر من تلك المقدمة الطويلة قبل الدخول إلى الموضوع الحرج شديد الحساسية المحاط بالحصانة . موضوع شعر المقاومة . والذي تستفز طبيعته الحرجة بالذات ضمائر الصامتين من المثقفين العرب .. الشرفاء ! .

ولنبدا ببعض الملاحظات الضرورية :

• هل يمكن أن يزدهر الأدب العربي والشعر خاصة في أحضان الأخطبوط الصهيوني ؟ .

• وكيف يمكن هذا لشعر المقاومة بالذات ؟

• وكيف يمكن لشعر المقاومة في ظل السيطرة الصهيونية العنصرية الفاشية أن يكون هكذا علنياً ؟ أم أن شعر المقاومة بمواصفاته العامة الحالية وحدوده ونوعيته وانتشاره في الداخل والخارج لا يتعارض — جوهريا — مع ما يريد الأعداء أن يكون عليه ، ولا يتجاوز الحدود المراد له ، نوعيا ، أن يتحرك فيها ؟

• ما عساها تكون نوعية وحدود الشعر — وشعر المقاومة خاصة — تلك التي يريدونها ، ويسمح بها ، ويتساحح معها ، ويرحب بها الأخطبوط الصهيوني الماكر الخبيث الذي لا تخدعه غريزته الثعبانية أبداً ، في تبين ما يعود عليه بالكسب ، وما يعود عليه بالخسارة ؟

• هنا نصل إلى المقاومة الفلسطينية ذاتها خاصة ، والمقاومة العربية كلها عامة . كيف يمكن أن تكون علنية في داخل أو خارج فلسطين ، وتحت امتدادات أذرع الأخطبوط إلى كل حصاة رملية أو ترابية على أرض الوطن العربي ، في الخفاء ، وبسرية ماسونية ، وفي جميع أنواع وأجناس وألوان الأقنعة والتكر ، وبشتى وسائل التنظيم والتشكيل ، والتهويد ، والتوليد ، والتهجين ، والإبدال ، والخطف والتشبيه والاغتيال ، والتصفية البدنية والعقلية ؟

• ألا يمكن أن تكون نوعية وملاح ومواصفات شعر المقاومة انعكاساً حتمياً ومنطقياً ، لنوعية وملاح ومواصفات المقاومة الفلسطينية والعربية ، وأن يكون مستوى الشعر وحدود فعاليته — بالتالي — هو الحد الأقصى الذي يسمح به الأخطبوط الصهيوني ؟

• ما الموقع الحقيقي الذي يكسبه شعر المقاومة على أرض الشعر ؟ ، وما المواقع الحقيقية التي تكسبها المقاومة العلنية على أرض النضال ، أرض الصراع أرض الوطن العربي ؟

• ما الخطورة التي يشكلها شعر المقاومة على العدو الصهيوني ؟ ولماذا يتساحح العدو مع الخطر القريب والمباشر والداخلي — إن

كانت ثمة عليه خطورة — هو الذى لا يتسامح مع الخطر البعيد
غير المباشر ، والخارجى ؟

- وإذا كان شعر المقاومة لا يشكل — فرضا وجدلا — أية درجة
من الخطورة على العدو ، فما وجه المقاومة فيه ؟
- وإذا لم يكن يشكل خطورة ما على العدو — وأكرر فرضا وجدلا
إلى آخر تحفظات الحرج والحساسية — فهل يمكن أن يعزى
« ترحيب » الأجهزة الأخطبوطية به ، وتسامحها معه ، إلى أنه
رغم ما يلحق بها من خسارة ، يعود عليها أيضا بدرجة من
الكسب ، أو يعود عليها بالكسب أكثر مما يلحق بها من خسارة ؟
والأفبأى هدف تسمح به ، ومن يرجع عليها بالحساب ، فيما لو
أقدمت على إبادة شعراء المقاومة ، بل والعرب جميعا داخل
الأرض المحتلة .. هيئة الأمم ؟ ثم مالنا نراها تطارد الشعراء في غير
الوطن العربى بالقهر والقمع والتصفية ، عن طريق عملائها
العريقين من العناصر والقوى الرجعية في عالمنا العربى ؟
- لماذا تضطهد السلطات الصهيونية بعض شعراء المقاومة في داخل
فلسطين وتددل البعض الآخر ، وتفتح لهم آفاق النشر والانتشار
والتنزه والسياحة في الدول العربية ، وفي جميع أركان الأرض ،
ويعمل عملاؤها على الطبل والزمر لهم ، وأى الفتنة ينتمى فعلا
لشعر المقاومة . أولئك الأسرى في السجون الصغيرة بإسرائيل ،
والمقهورون في سجن إسرائيل الكبير ، أم أولئك « السواح » من
« أمراء » شعر المقاومة . « سواح والخطورة بينى وبين حبيبى
براح ١٩٤٨ »

• لو فرضنا أن كل ما سبق محض فروض ترد على الخاطر المستريب ، أو قد توحى بها نية خبيثة مبيتة ، للنيل من شعر المقاومة ، وتشكيك الجماهير فيه ، تلك الجماهير ذات المصلحة الماسة في المزيد من ارتفاع هذه الأصوات الشعرية النضالية العربية المباركة ، فلحساب من تطرح هذه الفروق الآن ، إن لم يكن بهدف تجريد القوى الثورية من أحد الأسلحة التعبيرية والتجديدية التي تم الاستقرار على فعاليتها الشديدة في المعارك المتتابة بيننا وبين العدو الأخطبوطي ، وفي داخل إسرائيل ، وخارجها ؟ وهل يمكن — على أحسن تقدير — أن يكون هذا كلاما وفروضا يطرحها عقلا ، أو من يتمتعون بكامل قواهم العقلية ، في ظل البدايات المستقرة والفراغ منها ، حتى على المستوى السياحي الموضوعي البحث ؟

• أيمن أن نتجاهل « الكرم » التقليدي المعهود عن اليهود ، منذ أقدم العصور ، وإزاء العرب عامة ، والشعراء بوجه خاص ، وشعراء النضال بوجه أكثر خصوصية ؟

أسئلة — كما قلت — حرجة ، وشديدة الحساسية ، ولا تملك معها غير الدوران ، والدوران حتى انقطاع النفس ، والحجاس الصوت ، في ظل الإرهاب الفكري والارهابيين الفكريين من « الكهنة » المحتكرين لبركات العروبة والنضال والمقاومة ، والذين يقطعون الطريق على كل من يحاول إعادة النظر فيما أرادوا له أن يستقر ، وفيما عملوا — سرا وعلنا — على غرسه في أذهاننا من أوهام الحرج والحساسية ، فإن لم تكف لإسكاتنا لجأوا إلى وسائل

الإسكات الأخرى المباشرة ، وغير المباشرة ، مما لا يقع تحت حصر !!.

ولعل أخطر ما يحققه الأخطبوط العنصرى من كسب ، بفتح صدره الرحب الخنون لشعر المقاومة فى داخل الأرض المحتلة ، هو الظهور بمظهر الديمقراطية السمع على الصعيد الداخلى والخارجى ، وإلا لماذا يفتك بكل وحشيته بأية بادرة — حقيقية — من بوادر المقاومة الشعرية وغير الشعرية ، والسرية والعلنية ، فى خارج الأرض « غير المحتلة » قبل أن يفتك بها داخل الأرض « المحتلة » ؟!

هنا بلا شك كسب سياسى كبير !.

وهنا سحب من دخان التعمية لإخفاء الجرائم الوحشية التى ترتكب فى الخفاء — بالداخل والخارج ، وحتى على أرصفة أوروبا — ضد البوادر المشار إليها !

وهنا استقطاب للطاقت الثورية — الشعرية وغير الشعرية — فى الداخل والخارج ، حول قطب شعر المقاومة بهدف اصطلياد تلك الطاقت ، ثم فرزها وغربلتها ، وامتحان مدى صلابتها بشنى الوسائل ، ثم حصار وخنق الحقيقى منها ، وتصفية وتفرغ الجليل بعد الجليل ، تماما كما تطلق صيدا وتتابعه ، ليكون دليلك إلى الأسراب والقطعان . إنه مجرد طعم تنجذب إليه الأسماك الغزيرة . التى قدر لها بطريق التخطيط الطويل والبطيء والمدرّوس — أن تبثع السنارة !!

وهذا أيضا كسب سياسى كبير !

وكسب تكتيكى أكبر .

وكسب استراتيجى — فى المدى البعيد — شديد الخطورة ..

ثم هنا يكمن — ضمنا — تحريض الشعراء داخل وخارج الأرض المحتلة ، على محاكاة وتقليد شعراء المقاومة ، والحدو حذوهم فى التعبير والصياغة ، والتحرك فى داخل حدودهم « النموذجية » ، والصدور عن نوعية ومواصفات نماذجهم الشعرية ..

وهنا يقفز سؤال فضلنا أن نرجعه إلى حين ، حتى نفرغ من إزاحة أوهام الحرج والحساسية :

ما نوعية ومواصفات وخصائص وحدود ما يسمى بشعر المقاومة — بما هو عليه — مما يحرص العدو الماكر على أن ينعصر فيه شعراء المقاومة ، ثم على أن يدفع بجميع الطاقات الشعرية إلى محاكاته ؟ وهل يتسق هذا أو يمكن أن يتسق ضمنا مع « الدور » الذى يريد العدو للشعر أن « يلعبه » فى مخططاته للأمد القصير والبعيد ؟

نرجو ألا ننسى أن سماحة العدو لا تتجلى بشكل مريب إزاء بعض الشعراء ، دون البعض ، بل وإزاء بعض النماذج الشعرية ، دون البعض الآخر ، وأن هذا ينطبق أيضا ، وبنفس الدرجة ، على شعراء وشعر المقاومة — نماذج الأرض المحتلة — وخروجا على دائرة الاصطلاح — باعتبار « المقاومة » ظاهرة تشمل الوطن العربى كله ، وأن هذا ينطبق أيضا على « موجات » شعرية تطفو الآن ، وتطغى على الساحة الشعرية العربية ، وتغطى جميع مساحاتها ، وهى

الموجات التي تندرج جميعا — رغم تعدد الأتقنة — إلى الاتجاه الشكلي ، مما تتفنن أجهزة الاعلام في العمل على انتشاره ، حتى لتوشك أن تنجح في خنق الصوت العربي الأصيل .. سهيل الخيول 11.. وما عساه يكون الفرق بين العازفين على دفتر النكسة ، والعازفين على هوامش الدفتر ، والعازفين في الدفتر ، والعازفين خارج الدفتر ، والعازفين بلا دفاتر ، والعازفين على الدفاتر 12 واللاعبين بين الثابت والمتجول ، والراقصين بين السجين والمتجول ، وكل يرفع شعار العروبة ، والتحرر والثورية ويبارز في الساحة الأقران 13

فلنتنقل بالحديث إلى المستوى الفني التماسا للجواب ، على كل أو بعض علامات الاستفهام الشائكة ، والحائرة ، والقلقة ، تلك التي تدرجت على الورق ، منذ مستهل هذا الحديث . حتى كتابة هذه السطور :

والملاحظ أن شعر المقاومة يندرج كلا وتفصيلا وبلا استثناء تحت ما يسمى في المصطلح الشعري بـ « الشعر الغنائي » !

والشعر الغنائي كان منذ أقدم العصور ، وما يزال حتى الآن ، وسيظل إلى ما شاء الله نوعا أو شكلا أو إناء شعريا محدود السعة والإمكانات التعبيرية ، ونطاق التأثير ، ودرجة الفعالية إنه لا يتسع بطبيعته النوعية للتعبير الشامل والعميق عما يغلب في الواقع من صراعات متشابكة ومتداخلة ، كما هي الحال دائما في أي عصر وأي مكان ، وفي ظل أية نظم اجتماعية أو سياسية أو احتلالية أو استعمارية الخ . ثم هو — الشعر الغنائي — نوع لا يتسع لأكثر من الشكوى والأنين ، والتشنج ، والتعبير الطفولي . عن آلام اليم ، وعذابات

الغربة ، والاغتراب ، والظلم .. إلى آخر ما يتعلق بموضوعها من
مشاعر إنسانية ! ثم هو لا يتسع فضلا عن المشاعر المذكورة لأكثر
من الصراخ المتنافي الشعاري ، والفروسية الجوفاء والخطابية ، بهذه
الدرجة أو تلك ، وتفاوتنا بين شاعر وآخر .

مثل هذه النوعية من الشعر ، ومثل هذه الحدود — مهما اتسعت
في نطاق الشعر الغنائي — لا تشكل خطرا حقيقيا على العدو
الاسرائيلي . بل لعلها النوعية التي يريدونها من نوعيات الشعر المختلفة ،
والحدود التي يريد للمقاومة الشعرية أن تنحصر بداخلها وتدور
فيها !

ترى لماذا استبعد أرسطو — في كتابه « فن الشعر » — الشعر
الغنائي بالذات من دائرة الشعر ، ودائرة دراسته للأنواع
الشعرية ١٩ ..

ثم لماذا يصر نقادنا اتباعا لنقاد الغرب — الذين ليسوا فوق
مستوى الشبهات — على قصر « الشعر » على « الشعر الغنائي »
بالذات ، وبالعكس أرسطو ، واستبعاد الأنواع الشعرية الأخرى —
إلا فيما ندر — من دائرة الحديث ، والبحث والدراسة ١٩ ..

هذا بحث آخر يطول القول فيه ، وسيأتي في حينه !

ولكن ، قد يمكننا أن نعرف لماذا يخرج الشعر الغنائي من دائرة
الشعر الأرسطية ، لو عرفنا ما يدخل فيها من الأنواع الشعرية ،
ويدخل فيها شعر الملاحم والمأساة والملهاة والمحاورات . وهذه أنواع
من الشعر تختلف كل الاختلاف عن الشعر الغنائي من حيث السعة

والحدود والامكانيات والطاقة ، والوسائل التعبيرية والتأثيرية ، هي الأنواع التى تندرج تحت مصطلح « الدراما » أو « الشعر الدرامى » أو « الدراما الشعرية » .. مع رجاء ألا يفهم من مصطلح « الشعر الغنائى » قابلية الشعر للغناء أو التلحين ، أو المصاحبة الموسيقية . فالمصطلح ، وإن كان يرتد إلى الموسيقى من حيث الأصل والنشأة ، إلا أنه أصبح يتجاوز الغنائية بهذا المعنى ، إلى معنى آخر فنى ، يحدد مكانه من أنواع الشعر المختلفة ، ونوع الشعر « الدرامى » على التحديد ..

ترى . أيكمن هنا سر امتلاء واقعنا العربى بالشعر الغنائى فى مقابل الندرة الملحوظة فى الشعر الدرامى ؟ ..

جائز ..

ثم أيكمن هنا سر « تسامح » العدو الأخطبوطى إزاء أطنان الدواوين من الشعر التى تقذف بها المطابع كل يوم على الأرصفة .. ثم سعاره وجونه ووحشيته إزاء المجموعات النادرة التى تتوافر فيها خصائص الجدل الدرامى أو المسرحيات الشعرية الأكثر ندرة ؟ .. ليس هذا دليلا على أننا نواجه عدوا خبيثا يفهم جيدا ما يريد ، ويعرف جيدا ما يريد لنا أن نريد ؟ .. إنه قد يتسامح مع ألوف الشعراء الغنائيين فى الداخل والخارج ، ولكنه لا يستطيع أن ينام وفى عالمنا العربى شاعر مسرحى واحد ، وما الطبل والزمر ونفخ الأبواق للشعر الغنائى ، إلا نوع من الحصار المضروب حول جدل الدراما الشعرية المرعب والشديد الخطورة ! ولهذا بالذات أخرج أرسطو الغنائى من دائرة الموسيقى ، فحرمه حتى الماهية والهوية الشعرية !

ولكن هذا أيضا موضوع يطول شرحه ، وله وقت آخر ، ومكان آخر !!

ولهذا أيضا يصر نقادنا العميان — سيرا وراء نقاد أوروبا « المبصرين » — على حصر الشعر في نطاق « القصيدة الغنائية » ، والمبالغة في تقدير قيمتها ، لتضليل وتعمية الطاقات الشعرية ، واختزال فعاليتها ، وإبعادها عن ساحة النضال الشعرى الحقيقية : ساحة الدراما . من ثم كانت مؤتمرات التهليل للدواوين والقصائد الغنائية . وتعالوا نتبارى في البناء بالصور تلالا على التلال .. ثم خطوة ، ونتبارى في الألغاز والغموض والطمس والطقوسية .. ثم خطوة ، وتصبح اللغة الشعرية لغة شفرية مغلقة على ذاتها ، كالكهف لا يدخله إلا من يملك « المفتاح » .. ولن يملك المفتاح إلا أعداؤنا . أما نحن ، فلم نفهم ، ولن نفهم شيئا !

بقى أن أشير إلى أن الشعر الغنائي — فيما يتعلق بشعر المقاومة — يتضمن « لحظات » خطائية وحماسية وفروسية ، وهذا إلى جانب التمزق والأنين والشكوى والبكاء على الأطلال الخ .. لم يعد يحمل إمكانية التأثير الحقيقي في نفس المتلقى ، بله في حركة الواقع ، والواقع الفلسطيني خاصة ، وفي ظروف الواقع العربى عامة ، وفي إطار الواقع العالمى بوجه أكثر عمومية ! وإذا كان ثمة تأثير أو فعالية فهي فعالية محدودة ووقتية ولحظية وعابرة ، تستدعى « الإشفاق » و « الترحم » أكثر مما تستفز للنضال أو تستفز للمعركة . إن القارئ العربى الحقيقى لم يعد يتعاطى هذا النوع من المثيرات ، فلقد جربها ، وملها ، حتى مل الملل ، ومل الكلمات !!

فهل يمكن لهذا الطوفان من الشعر الغنائى فى داخل وخارج
الأرض المحتلة ، أن يقلق راحة وأمن وطمأنينة الأخطبوط
الصهيونى ١٩

وهل يمكن أن يوصل إلى رأى العام العالمى صورة « حقيقية »
عن طبيعة المعركة وأبعاد الصراع ١٩ وهل يمكن لهذا الشعر أن
يكسب من العدو شيئا على أرض التنظيم والتشكيل والتجنيد
والاستنفار ١٩ وإذا فعل — بهذه الدرجة أو تلك — فهل كان يمكن
للأخطبوط أن يسمح له بالتنفس ١٩ وإذا سمح له هكذا بالتنفس فى
الهواء « الرحب » و « الطلق » ، على نطاق الوطن المحتل وغير
المحتل ، فهل يمكن أن يكون شعرا للمقاومة ١٩ أم أنه نوع من
الشعر ، يعبر عن نوع من المقاومة ، هو الذى يمكن أن يسمح به
العدو ١٩ تلك المقاومة التى لا تلحق به ضررا حقيقيا ، رغم انتشار
دكاكينها وفاتريناتها على الوطن العربى ، أو بسبب هذا الانتشار العلنى
ذاته .. مقاومة علنية هكذا ١٩ ضد من ١٩ وأين ١٩ ولماذا ١٩
ومتى ١٩ وفى ظل أية ظروف محلية أو عالمية ١٩ وماذا يمكنها أن
تكون — رغم توفر حسن النية المفترض والحتمى — سوى
« مصائد » للقوى الثورية .. قوى المقاومة ذاعها — وأقطاب لجذبها
وكشفها ، وإيقاعها تحت سمع وبصر الأخطبوط ، واستنزاف عروق
المقاومة جيلا بعد جيل ١٩ ثم لماذا يُقتال أبطال المقاومة واحد بعد
الآخر ، بينما يتجول « أبطال » زائفون حتى فى مواخير العالم ،
متمتعين بطمأنينة غربية ومربية ، فى السفر ، والترحال ، والإقامة ،
والخدمات ، والامتيازات ، مما يبعث على الضحك ، قبل أن يبعث
على البكاء ١١٩

مثل هذا النوع من شعر المقاومة هو الإفراز الطبيعي ، أو النتاج الطبيعي لهذا النوع من المقاومة . إن المقاومة تقاوم المقاومة ، لا تلد غير الشعر الذي يقاوم الشعر !! والشعر الغنائى بخاصة ، والحماسى على أقصى تقدير . وكأنك يا أبا زيد ما غزوت ولا غزيت ، فأى نفع فى الهديل .. والهديل المرجع والمعار ، والمكرر ، والحمائم بين مخالب النسر ١٩

إن المأساة ستقلب إلى ملهاة ، عندما يصل بنا هذا الحديث إلى التطبيقات على النماذج من شعر المقاومة خاصة ، ثم النماذج من أدب الأرض المحتلة عامة ، وهذا ما نرجو أن نحققه .

بنى زمنى هل تعلمون سرالرا
علمت ولكنى بها غير بالسح ١٩

بين يدي ارسطو

دفاعاً عن الشعر

« إن المرء لا يكتشف كتاباً اكتشافاً حقيقياً إلا في اليوم الذي يفهمه فيه » ! ما الذي اكتشفه « جوته » في كتاب « فن الشعر لأرسطو عندما عاود قراءته بعد ثلاثين سنة من قراءة الشباب المتسبعة ١٢ وما الذي تكشفه قراءة الشباب المتسبعة ١٣

في رد « شيلر » على « جوته » يقول الأول : « أنا راض كل الرضا عن أرسطو ، لا عن أرسطو وحده ، بل وعن نفسي أيضاً . فليس من الأمور العادية أن يقرأ الإنسان لرجل مثله رصين العقل موثوق الحكم دون أن يفقد معه الطمأنينة ! إن أرسطو هذا حكم رهيب ، كأنه أحد زبانية الجحيم ، بالنسبة إلى كل من يدعى التمسك الوضعي بالشكل الخارجي ، أو التحرر المطلق من كل شيء » !!

لماذا يفترض « شيلر » فقدان الطمأنينة في مصاحبة أرسطو ١٤ .. والطمأنينة ؟ ممّ وعلام ١٥ أجرد أنه يطالب بالوسط العدل ، أو الوسط الذهبي بين « التمسك » الوضعي بالشكل الخارجي ، والتحرر المطلق من كل شكل ، ١٦ .. ثم لماذا أكد « شيلر » في نفس الرسالة إلى « جوته » أن شكسبير « الذي لم يتورع عن مخالفة قواعد أرسطو ، كان يمكن أن يكون بينه وبينه من الوفاق أكثر مما كان بين

أرسطو والمأساة الفرنسية يقصد أكثر من كورنى وراسين ، اللذين التزاما قواعد أرسطو التزاما صارما — كما فسرهما الشراح الإيطاليون — فكيف يمكن أن يكون بين شكسبير وأرسطو من الوفاق ، أكثر مما بين كورنى وراسين من ناحية وأرسطو من ناحية أخرى ؟ .. ثم وفاق فى ماذا ؟ وخلاف على ماذا ؟

« شيلر » يقول : « إن على من شاء أن يقرأ فن الشعر لأرسطو بفائدة .. أن يكون عارفا من قبل بالأفكار الواضحة كل الموضوع عن الأمور الرئيسية ، أما من لم يقف من قبل على الموضوع الذى يعالجه أرسطو ، فمن الخطر المحقق أن يلتبس عنده النصيحة « !! فما عساها تكون تلك الأفكار القبلية (الواضحة كل الموضوع) ؟ .. وما عساها تكون تلك « الأمور الرئيسية » التى تدور حولها تلك الأفكار « الواضحة كل الموضوع » ؟ .. وإذا كانت « واضحة كل الموضوع » ، كما يؤكد شيلر ، فهل يقتصر الغموض كل الغموض على « الأمور الرئيسية » ؟ وكيف تكون « الأمور الرئيسية » غامضة كل هذا الغموض إذا كانت الأفكار التى تدور حولها « واضحة كل الموضوع » ؟ وماهى الصعوبة التى تواجه قارئ فن الشعر إذا كانت الأفكار التى يتحتم عليه أن يعرفها قبل القراءة واضحة كل الموضوع ؟ ولماذا يفقد القارئ فى هذه الحالة الطمأنينة ؟ .. ولماذا يبدو أرسطو كأحد زبانية الجحيم ، وكحكم رهيب ؟ ..

وما هو « الموضوع » الذى يعالجه أرسطو حقا فى « فن الشعر » ؟

واضح كل الوضوح أن الموضوع هو « الشعر » : فنه ، وفنونه ، وقواعده ، وضوابطه ، ومعايره .. ألغ ؟ .. هذه بديهية لا تحتاج إلى أى قدر من الذكاء وهى بديهية كان يعلمها « جوته » فى الشباب عند القراءة الأولى لفن الشعر ، وكان يعلمها فى الثانية والأربعين عند القراءة الثانية .. وكان يعلمها « شيلر » عندما قرأ فن الشعر لأول مرة ، مسألة واضحة كل الوضوح عن أمور رئيسية واضحة كل الوضوح ، وعن « موضوع » واضح كل الوضوح . فلماذا — مرة ثانية — يكون من الخطر والخطر المحقق على حد تعبير شيلر ، أن تلتبس النصيحة عند أرسطو ، ما لم تكن تعرف كل هذه الأشياء « الواضحة » ، التى يستحيل بالتالى على أى إنسان ألا يفهمها ؟! .. أم إنها واضحة لشيلر وجوته وأمثالهما ، ولكنها ليست واضحة كل الوضوح لأمثالنا من القراء البسطاء ؟! أم أن الحديث يجرى عن أشياء غامضة كل الغموض ، عن أمور رئيسية غامضة كل الغموض ، برغم أنها — لفئة محدودة — واضحة كل الوضوح ؟! فى هذه الحالة نصبح أمام شفرة . بيان سرى مانيفستو كلمة سر . مصطلح لغوى . بروتوكولات من نوع خاص . لا أمام كتاب يعالج الشعر وفنونه . ولذلك فمن الخطر المحقق الاقتراب عندئذ من أرسطو !! ..

إن « جوته » يطرئ فى رسالته مضاء عزيمة أرسطو ، « فى النفاذ قدما إلى الجواهر » .! .. فما عساه يكون الجواهر ؟! وهل نفذ إليه كل من جوته وشيلر أم لا ؟! وهل معنى هذا أن لكتاب « فن الشعر » نفسه صورة وجوها ، شكلا ومضمونا .. والصورة هنا هى أن الكتاب يتحدث ، أو يبدو أنه يتحدث ، عن فن الشعر . والجواهر شئ آخر أبعد ما يكون عن الشعر وفنه ؟! وما عساه يكون هذا

(الشيء) .. « الجوهر » ١٩ وما فى « الجوانب التى تمه —
أرسطو — من الشعر خاصة » على حد تعبير جوته ، ولماذا يلتزم
الصرامة فيما يتعلق بالجواهر ، ويتساح فيما سوى ذلك كما لاحظ
جوته ١٩ ما هو الجوهر هنا ، وما هو ذلك الذى « سوى ذلك »
ولماذا يريد جوته أن يعود إلى فن الشعر مرة ثالثة « ولو بسبب بعض
المواضع المهمة التى ليست واضحة كل الوضوح ، وأود أن يتضح
معناها بجلاء عندى ١٩ .. ما هى تلك المواضع المهمة ١٩ ومن أين تأتى
غموضها ١٩ وعمدا تأتى أم عن غير قصد ١٩ وعن عجز أم عن رغبة
فى التغطية ؟ وهل غمضت حقا على جوته ، أم أنه أراد أن يلفت نظر
شيلر إليها دون أن يتورط فى الاعتراف بأنه فهمها ، خوفا من الخطر
المحقق الذى أشار إليه شيلر فى رده عليه ، والذى لا ندرى — حتى
الآن — ما هو ١٩ ثم هذا التراسل : أكان بين عملاقين فاهمين لما
يقولان — كأى العلاء وابن القارح مثلا — أم كان أحدهما يفهم ،
والآخر لا يفهم — كما ذهبت أقوال أخرى — أم كان كلاهما لا يفهم
ما يقول — كما ذهبت أقوال وأقوال ١٩

لو كانت أهمية كتاب أرسطو تقتصر على الشعر وفنه أو فنونه ،
أكان يلعب ذلك الدور الخطير فى تاريخ الفكر الأوربي ، وخصوصا
على مدى القرون السادس عشر والثامن عشر والتاسع عشر .. ثم
لا يفقد خطورته وأهميته حتى القرن العشرين ١٩ للمرة الثانية :
كتاب هو ، أم شفرة ، أم بيان ، أم اصطلاح ١٩ .

وفى الفكر العربى .. لماذا لم يلعب الكتاب نفس الدور الذى لعبه
فى الفكر الأوروى ، رغم أنه نقل إلى العربية ، أو لخص أو ترجم

مرارا ١٢ نقله أبو البشر متى بن يونس من السريانية إلى العربية ،
ولخصه الفارابي « المعلم الثاني » بعنوان « رسالة في قوانين صناعة
الشعراء » ١٣ ونقله أو لخصه أبو علي الحسين بن عبد الله ابن سينا في
كتاب « الشفاء » ولخصه القاضي أبو الوليد بن رشد ١٤

أولا : ما سر اهتمام عمالقة من أمثال الفارابي وابن سينا وابن
رشد بهذا الكتاب ١٥

ثانيا : ما سر هزال الدور الذي لعبه هذا الكتاب في تاريخ الفكر
العربي ، قياسا إلى الفكر الأوربي ١٦

الآن المعلم الثاني وابن رشد وابن سينا لم يفهموا « فن الشعر »
لأرسطو « المعلم الأول » ، كما فهمه شراح إيطاليا وفرنسا في القرن
السادس عشر ١٧

... ولماذا لم تستعص على أفهام العمالقة العرب أمهات الفلسفة
اليونانية واستعصى عليها كتاب (فن الشعر) ١٨ الآن قوانين وفنون
الشعر اليوناني تغاير قوانين وفنون الشعر العربي ١٩ ولكنها — قوانين
الشعر اليوناني — كانت تغاير قوانين الشعر الإيطالي والفرنسي ، حتى
القرن السادس عشر ١٩.. ثم هل يتعلق الكتاب بالشعر اليوناني خاصة
أم بالشعر عامة ٢٠ إن كان متعلقا بالشعر اليوناني فقط ، فلماذا أثر
هذا الأثر الكبير على مجرى الشعر في أوروبا كلها ٢١ وإن كان متعلقا
بالشعر عامة ، فلماذا لم يؤثر في الشعر العربي ٢٢ أكان ذلك عن
عجز ، أم عن صدفة ، أم عن اتفاق ، أم عن عمد ٢٣

أيمكننا مثلا أن نذهب — مع أستاذنا الدكتور عبد الرحمن

بدوى — إلى أن تلخيص ابن رشد لفن الشعر « تلخيص فاسد لا يفيد مطلقا في إيضاح فكر أرسطو ، بل يعتمد عنه كل الابتعاد » ١٩ ولماذا جاء تلخيصه بعيدا عنه كل البعد ١٩ ألا يكون ذلك من قبيل البعد عن « الخطر المحقق » الذى أشار إليه شيلر ١٩ .. ثم أهو تلخيص فاسد من وجهة نظر الدكتور ، أم من وجهة نظرنا نحن ، بالقياس إلى الشروح الإيطالية والفرنسية مثلا ١٩ .. أم هو تلخيص فاسد فى ذاته ويمتأى عن المقارنات ١٩ وهل هو فاسد بالقياس إلى الفكر الغربى والشعر العربى ١٩ ولماذا لخصه ابن رشد بهذا الشكل الفاسد . أو الذى يبدو للدكتور فاسدا هو — ابن رشد — الذى يعتبر همزة وصل كبيرة دخل أرسطو عن طريقها إلى أوروبا الوسيطة فى نهاية العصر الوسيط ١٩ كيف يمكن أن يكون ابن رشد وابن سينا والفارابى قد فشلوا فى فهم ما نجح أضرابهم فى أوروبا الوسيطة فى فهمه من كتاب فن الشعر ، وبين أيديهم نصوص سريانية ويونانية وربما لاتينية ١٩

إن الكتاب يتعلق أساسا بعمود المسرح . وبالشعر فحسب . أو لنقل بالمسرح الشعرى ، أو الشعر المسرحى . ومن هنا خطورته ١١ .. لنفرض هذا ١١

سيقال على الفور : لهذا بالذات لم يلعب فن الشعر دوره المنشود فى تاريخ فكرنا العربى ، لأن العرب لم يعرفوا المسرح ١١ .. وسنعود لنكرر ما سبق أن قيل ملايين المرات حول أسباب عدم معرفة العرب للمسرح ١١

.. هذا بالذات ما يطرح أمامنا مجموعة من الأسئلة ١١ .. لماذا لم

يعرف العرب المسرح ؟؟ ولماذا نقل عمالقة الفكر العربى خلاصة الفكر اليونانى ، وزهدوا فى التراث المسرحى اليونانى ، مع أنه التعبير الأمثل عن الروح اليونانى ، والفكر اليونانى ، والتراث اليونانى كله ؟؟ والفلسفة اليونانية بوجه خاص ؟؟.. ألمجرد أن نصوص المسرح اليونانى لم تقع تحت أيديهم ؟؟ ولكن هذا هو كتاب فن الشعر يلفت النظر إلى هذه النصوص . فلماذا لم يفكر الفارابى وابن سينا ، وابن رشد ، فى نقل أو تلخيص ولو نموذج واحد من التراجيديات أو الكوميديات اليونانية ، مع حرصهم الشديد على نقل خلاصة كل شيء أنتجته القرينة اليونانية القديمة ؟؟

إذن مجرد القول بفساد تلخيص ابن رشد لفن الشعر لا يجيب عن السؤال : لماذا جاء تلخيصه فاسدا ؟ وما وجه الفساد ؟ وما محل النسبة أو القياس .. خاصة إذا كان الدكتور بدوى يقول بأن الشارح الإيطالى (روبرتو) قسم القول « إلى خمسة أنواع — البرهانى ، والجدلى ، والخطابى ، والسوفسطائى ، والشعرى — وهو التقسيم شبه التقليدى الذى نجده عند المشائين اليونانيين ابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد ، أى منذ عهد أرسطو نفسه — وهو بعينه الذى جرى عليه « الفلاسفة المسلمون » ويقصد من بينهم ابن رشد ؟؟ فلماذا أخذ الفلاسفة بهذا التقسيم شبه التقليدى للقول الذى أخذ به المشاؤون بالذات على عهد أرسطو نفسه ؟؟ ثم أیظل تلخیص ابن رشد فاسدا ، رغم أنه يأخذ بنفس التقسيم الذى أخذ به « روبرتو » وأخذوا به المشاءون ، وعلى عهد أرسطو بالذات . حين نتقضى الخلاف حول النص الأصيل لفن الشعر ، وحول الأفكار الواضحة

كل الوضوح التي تدور حول الأمور الرئيسية على حد تعبير شيلر ١٩.. يمكننا في هذه الحالة أن نقول بأن شروح روبرتلو كانت فاسدة ، وأن مفاهيم المشائين كانت فاسدة ، وأن تلخيص ابن رشد كان فاسدا . وما أسهل هذه الطريقة لسد باب الاجتهاد والمراجعة في كل شيء ١٩..

أيمكن أن يكون غموض بعض المواضع التي أشار إليها جوته واجعا إلى ما يقرره « كاستافترو » الشارح الإيطالي من أن « كتاب أرسطو في الشعر كتاب ناقص وما بقي لنا منه ليس إلا سلسلة من المذكرات التي يرى من المباح تنميتها وإكمالها » ١٩..

إن جوته يقول في عبارة محامها في النص الأصلي لرسالته إلى شيلر : « إن أرسطو الذي يدعى هؤلاء السادة — يقصد « اشليجل وفولف » من النقاد والباحثين في هرميروس وشعر الملاحم — قد فهم الأمر أوضح بكثير جدا مما فهمه هؤلاء » ١١

أي أمر ١٩

مجرد أمر أو أمور « الوحدات الثلاث » التي ثبت فيما بعد أن أرسطو برىء منها ، إلا فيما يتعلق بوحدة « الفعل » ١٩

ثم عن أي شيء بالضبط يدور الحديث في الشروح والتلخيصات والمعارضات التي تدور حول فن الشعر لأرسطو ١٩.. لنفترض مرة ثانية أن يجرى — كما هو ظاهر — عن أنواع الشعر .. أوزانه .. أشكاله .. ثم عن الوحدات الثلاث .. أو عن وحدة « الفعل » فقط ١١.. فلماذا نأخذ على عمالقة الفلسفة العربية « فساد » فهمهم

أو تلخيصاتهم أو نقلهم لفن الشعر ، إذا كان شيلر يبدو انه فهم فن الشعر بكل وضوح يقول « من الواضح أنه يجب عدم التفكير في فهم أرسطو فهما كاملا ولا تقديره حق قدره » لماذا يا شيلر ؟ يقول « لأن نظريته في المأساة صادرة كلها من ملاحظات شخصية » .. أهى إذن مجرد ملاحظات أو انطباعات أو أفكار ذاتية ؟ كيف أمكن في هذه الحالة للملاحظات شخصية أن تصبح قوانين عامة للشعر وفنونه على مدى قرون من تاريخ البشرية في أوروبا ؟ ثم أتكون قد لعبت هذا الدور في أوروبا ولم تلعبه في الشرق العربى لأن عمالقة الفلسفة العربية — مثلا — اكتشفوا طابعها الذاتى الشخصى ؟ أيمكن أن يكون تاريخ شعرنا العربى قد زهد فى « فن الشعر » لأرسطو لأنه أكثر حرصا من تاريخ الشعر فى أوروبا على الموضوعية .. وأبعد منه عن الذاتية ؟ ولكن الحديث عن الذاتية والشخصية فى الشعر يسوقنا إلى الغنائية فى الشعر أو الشعر الغنائى .. أمعنى هذا أن شعرنا العربى كله غير غنائى وأن الشعر فى أوروبا كله غنائى ، ومن ثم استجاب الشعراء والفلاسفة فى أوروبا لأرسطو ، ولم يستجب شعراؤنا وفلاسفتنا ؟ هناك شبه إجماع تقريبا على أن شعرنا العربى — فى غالبيته العظمى — غنائى أيضا ، مما كان يفترض استجابة من جانبنا لأرسطو أكثر من استجابة شعراء وفلاسفة أوروبا ، أم أن الشعر فى أوروبا كان — قبل دخول فن الشعر إليها — أقرب إلى الموضوعية ، وأبعد عن الذاتية أو الشخصية أو الغنائية ؟ فكيف إذن استجابوا هناك لأرسطو نفسه ؟ أم أننا فى الشعر لا نختلف من حيث الجوهر فى كثير أو قليل عن شعراء العالم . فمن أين تأتى إذن هذا الصدى السلبي لدينا إزاء فن الشعر لأرسطو ، وتأتى الصدى الإيجابى لدى

غيرنا وكلنا في الهم شعر ١٢ أم هو محض التفوق المزعوم للعقل الأوروبي على العقل الشرق المعلم الأول للحضارات ١٢

سيقال إن مادة البحث كانت متوفرة بين يدي أرسطو ، وأنه يدين على حد تعبير شيلر « إلى الحظ السعيد ، الذي شاء له أن توجد آنذاك أعمال فنية كانت تحقيقا موضوعيا لفكره ، أو بعبارة أخرى كانت تتجسد وتحدد النوع الذي تنتسب إليه تلك القوانين » وأن شيلر يقصد بالملاحظات الشخصية أن بين يدي أرسطو — فيما كان — « حشدا هائلا من المآسي التي مثلت فعلا ولم تبق لنا اليوم ، ولا يقصد بالتالي الذاتية ولا الشخصية ولا الغنائية في الشعر .. ولكن .. هذا الذي لم يبق لشيلر وجوته وشعراء وفلاسفة الغرب لم يبق أيضا لنا ، لشعرائنا وفلاسفتنا في الشرق .. يعنى بصورة !! فيظل السؤال قائما : لماذا — رغم هذه البصرة — استجابوا هناك لأرسطو هذه الاستجابة القوية ، ومررنا نحن هنا به مرّ الكرام ، إن لم نقل مع الدكتور بدوى مر المفسدين كابن رشد ١٢ .. ولماذا وصلت إليهم تلك القوانين ولم تصل إلينا رغم أننا وهم على غير علم بذلك الحشد الهائل من المآسي . أى بمادة البحث التي استنبطت منها تلك القوانين ١٢ . إن القضية تصبح « مريبة » أكثر إذا تذكرنا أننا بالذات نحن الشرقيين . الذين أوصلوا أرسطو إلى أوروبا في نهاية العصر الوسيط !

إن شيلر نفسه يعود فيشك في قيمة « فن الشعر » وهو الذي أكد من قبل رضاه عن أرسطو وعن نفسه . وهو يؤكد أن أى إنسان لا يستطيع أن يصاحب أرسطو دون أن يفقد طمأنينته .. يعود فيشك في أرسطو ، وفي فن الشعر حين يقول : « والذين يدعون إمكان

تلمس فلسفة فن الشعر عنده تماثل ما يخلق انتظار مثلها اليوم من عالم بالجمال في عصرنا هذا ، إنما يعرضون أنفسهم لخطر قاتل . ليس فقط لخطر ألا يجدوا شيئا فتخيب آمالهم ، بل وأيضا لخطر أن يجدوا منهجه في العرض مضحكا ، لأنه مؤلف من قطع وشذرات ، وأن يجدوا فيه خليطا غريبا من قواعد عامة ، وقواعد خاصة جزئية جدا ، وإرشادات منطقية وعروضية وخطابية وشعرية .. الخ « ١١ . هناك إذن « قواعد عامة » في « فن الشعر » ، فلماذا التقطوها هناك ، ولم نلتقطها نحن هنا ١٢ .

وإذا كانت هناك « قواعد عامة » فلماذا عمت الغرب ، ولم تعم الشرق ١٣ ؟ إنها عامة هناك ، وخاصة وجزئية هنا ١٤ . (مسألة طقس وتضاريس ، أم ماذا ١٥) .. ثم تلك الإرشادات العروضية ، أتدرج تحت القواعد الخاصة الجزئية جدا ، أم أنها من القواعد العامة ١٦ ؟ واضح كل الوضوح أن شيلر يعتبر الإرشادات العروضية من القواعد الخاصة الجزئية جدا ، الأمر الذي يسد الطريق أمام من يردون الأثر السلبي الذي تركه « فن الشعر » في تاريخ الفكر العربي ، إلى اختلاف السلك أو النظام أو القواعد العروضية في الشعر العربي ، عنها في الشعر الفرنسي أو الإيطالي أو الإنجليزي أو الأسباني الخ .. وما كان لهذا الاختلاف « الجزئي » ليقف حائلا دون هضم وتمثل ما في كتاب أرسطو من قواعد عامة ، يمكن بالتالي أن تعم الشرق العربي .. خاصة وأنه كتاب في فن الشعر عامة لا في فن الشعر في الغرب ، دون الشعر في الشرق ١٧ !

أم أن وراء ذلك سرا .. سرا يتجاوز الاختلافات العروضية ،

ويتجاوز فن الشعر ذاته هنا في الشرق ، أو هناك في الغرب ، أو على عهد أرسطو نفسه ١٩ إن شيلر يستطرد فيقول :

« في مقابل هذا فإن المرء إذا لاحظ أن أرسطو كانت أمامه مأساة حية .. وكان يسأل نفسه أمامها عن جميع المسائل التي تثيرها مما يهمه ، فإن كل شيء يتضح بسهولة » .

ترى ما تلك المأساة الحية التي كانت أمام أرسطو يوم أملى أو كتب فن الشعر ٢٢

حقا كان هناك حشد من المآسى التي تناولها اسخيلوس من فئات مائدة هوميروس .. وبعده سوفوكليس . وغيره .. ولكن ما هي أشد وأقسى وأعتى مأساة ، وأكثرها حياة وإلحاحا وتمزيقا للوجدان على عهد أرسطو ١٩ أيقصد شيلر « مأساة سقراط » المسيح الثاني بعد أوزريس ، وقبل عيسى عليه السلام ١١٩ لاشك أنها كانت ساخنة في وجدان أرسطو ، وفي وجدان أفلاطون ، وفي وجدان الشعب اليوناني كله ، ولا شك أنها حركت مشاعر الحزن والمرارة والغضب ، أكثر بملايين المرات مما حركته مآسى اسخيلوس وسوفوكليس ، فضلا عن فعاليتها الرادعة التي أرغمت كثيرين على الصمت ، أو ألجأهم إلى التخفى في الهمس المرئوز ، وفي التلميح دون التصريح ، وفي الضحك تغطية للدموع ، كما ألجأت الجميع إلى لغة « الاصطلاح » بدلا من لغة التخاطب العادي ١١ ترى لهذا كما يقول شيلر : « يرضى المرء تمام الرضا وهو يشهده يلخص ويستنبط جميع العناصر الدقيقة التي تتعاون لتأليف العمل الشعري » .. ويقصد العمل المأساوى ! اصطلاحا ١٩

إذن .. عن أى شئ بالضبط كان الحديث حقيقة حين كان يجرى شكليا أو صوريا أو رمزيا أو شفريا أو اصطلاحيا ، عن الشعر وفنونه وأنواعه وقوانينه على عهد أرسطو المعلم الأول ؟ ثم لماذا فضل أرسطو المأساة على الملحمة كما يؤكد شيلر ، ومن أين تأق الغموض الذى لاحظته شيلر فى طريقة تفضيل أرسطو للمأساة على الملحمة ؟ يقول شيلر : « وطبيعى جدا من وجهة نظره (أرسطو) ناقدا وباحثا فى الجمال ، أن يعظم فى عينه ذلك النوع من الشعر الذى وجد تحققه الكامل فى صورة ثابتة مما يجعل من الميسور إطلاق الأحكام النهائية عليه . وهذا بالفعل شأن المأساة كما تبدت أمام عينيه فى نماذج حية » !!

الحديث يجرى مرة عن « مأساة » وأخرى عن « حشد من المآسى » فلماذا لا يجرى عن « نماذج » حين يكون المقصود « نموذج » أو العكس ؟ فعن أية مأساة يجرى الحديث ، وعن أى نموذج وعلى عهد أرسطو تلميذ أفلاطون تلميذ سقراط الأمين ؟

أمام كهوس السم المترعة ألا يمكن أن تصبح التراجيديات — المأساة عامة — اسما حركيا . أو شفريا للمأساة الخاصة الماثلة أمام العينين ؟ وألا يصبح البطل التراجيدى عامة اسما بديلا لسقراط خاصة الجبر على تجرع السم تنفيذا للأحكام النهائية ! ثم أكان سقراط هو النموذج الأوحده — آنذاك — أم كان هناك حشد هائل من النماذج الحية وغير الحية التى سقطت قبل ومع وبعد سقراط فريسة للسم ، والتى لم يخلد أفلاطون أسماءها كما خلد سقراط كنموذج كاف لتخلص المأساة كمثله يضربه لمعاصريه وللأجيال ؟

ما من شك في أن أرسطو كان عالما بدخائل وتفاصيل مأساة
البطل التراجيدي الفيلسوف المسيح ، سقراط !! أفكان يمكن —
والجرح طازج ، وربما الجراح التي وراءها نماذج أخرى وجنود
مجهولون لم يحتفظ التاريخ بأسمائهم ممن تجرعوا السم مع سقراط ، أو
من أجل سقراط أو ممن كان إعدام سقراط ذريعة لإعدامهم أو مدخلا
إلى المذبحة المعدة سلفا بعد العشاء الأخير — أقول أفكان يمكن
لأرسطو أن يفكر في « البطل التراجيدي » لدى اسخيلوس
وسوفوكليس وغيرهما ، دون أن يفكر ، ومن أعماق الأعماق ، في
البطل التراجيدي : سقراط 19 ثم أكان يمكن لأرسطو إلا أن يجعل
الحديث عن « فن الشعر » ، وعن الشعر المسرحي ، أو المسرح
الشعري ، ذريعة وقناعا وتغطية وستارا للحديث عن مأساة سقراط ،
التي كانت مأساة فردية وشخصية بمقدار ما كانت عامة ونموذجية ،
وكانت مسرحية بمقدار ما كانت واقعية وفعلية ؟ .. بهذا المعنى إذن
يتحتم أن تفهم قول شيلر أيضا من أن أرسطو يدين « إلى الحظ
السعيد الذي شاء له أن توجد آنذاك أعمال فنية كانت تحقيقا
موضوعيا لفكرة ، أو بعبارة أخرى كانت تتجسد وتحدد النوع الذي
تنسب إليه تلك القوانين » ، ويتجلى مكر وذكاء وحرص شيلر هنا
أيضا حين يجعل ما أسماه بالأعمال الفنية — قاصدا المآسي الفعلية
والواقعية — يجعلها تحقيقا موضوعيا لفكر أرسطو ، بدلا من أن يجعل
فكر أرسطو انعكاسا لتلك الأعمال الفنية ، أو رد فعل طبيعي لها ، أو
تحققا لها في المستوى الفكري !! ثم أكان يمكن ألا تستدعي الذكرى
ذكريات وذكريات قديمة وغائرة ودفينة حتى تصل إلى أوزوريس ،
وتمثيلية الآلام ، ودراما « التتويج » بالذات إذا كنا متفقين على أن

أجمدة ورواد الفكر اليوناني قد تلقوا الفلسفة والعلوم والأسرار ، على أيدي كهنة معابد مصر القديمة ١٩ ترى لهذا قال شيلر : « وأخيرا فمن الين لكل جلاء أن تفضيله للمأساة يفسره أنه قدر على استنباط دحائلها ، بينما هو لم يكن يعرف من الملحمة إلا القوانين الشعرية العامة التي تشترك معها فيها المأساة ، لا القوانين النوعية التي تختلف بها عنها ، وهذا يفسر كيف أنه استطاع أن يقول إن الملحمة متضمنة في المأساة ، وإنه إذا قدر الإنسان على الحكم على المأساة فقد قدر ، في الوقت نفسه ، على التحدث عن الملحمة . وفي الواقع يمكن القول ، بمعنى عام ، إن الحوادث الإيجابية التي تكون المادة الشعرية في الملحمة موجودة ضمنا في المأساة » .. ألم أقل إن شيلر ذكي جدا ١٩ .. ها هو الحديث قد أصبح ، لا عن الملحمة عامة ، ولكن عن ملحمة معينة . ولا عن مأساة عامة ، ولكن عن مأساة معينة ، وكأن الحديث يجري عن ملحمة واحدة ، هي مأساة واحدة ، أو عن مأساة واحدة هي ملحمة واحدة ، مهما اختلفت بعد ذلك الأسماء ، ومهما اختلفت ظروف الزمان والمكان !..

ماذا كان يقصد شيلر إذن بتقريره أن أرسطو كان يصدر عن « ملاحظات شخصية » .. ١٩ ترى أكان يعني المشاهدة العينية للمأساة أو السماع الموثوق به عنها ١٩ ثم أكان يعني حقا — هو شيلر — ذلك الحشد من المآسي الذي كان يمثل على مسارح اليونان ، أو في مهرجانات أثينا المسرحية ومسابقاتها ، أن يعني المشاهدة للمأساة معينة ، كان ذلك الحشد من المآسي تعبيرا غير مباشر عنها ، وعن صور أخرى منها سابقة عليها في الماضي القريب والبعيد ١٩

المعلم الثانى « الفارابى » يلاحظ نفس ما لاحظته الشارح الايطالى « كاستافيترو » من أن كتاب (فن الشعر) كتاب ناقص . ونفس ما لاحظته شيلر من أنه مؤلف من قطع وشذرات ، الأمر الذى يجعله يؤكد أن الكتاب لا يعطى فلسفة لفن الشعر ، أى نظرية ، على غرار ما يخلق انتظاره من عالم بالجمال فى عصرنا هذا .. وهو نفس ما ذهب إليه الناشر « جوتفريد » هرمن من أن الكتاب « ما هو إلا مسودة ناقصة » .. أقول يلاحظ المعلم الثانى ذلك فى مستهل حديثه عن كتاب أرسطو ، فيقول بالحرف الواحد : « قصدنا فى هذا القول إثبات أقاويل ، وذكر معان ، تفضى بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبتته الحكيم فى صناعة الشعر ، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه فى هذه الصناعة وترتيبها .. إذ الحكيم لم يكمل القول فى صناعة المغالطة ، فضلا عن القول فى صناعة الشعر .. ولو رُمنّا إتمام الصناعة التى لم يُرم الحكيم إتمامها — مع فضله وبراعته — لكان ذلك مما لا يليق بنا ، فالأولى بنا أن نؤمىء إلى ما يحضرنا فى هذا الوقت من القوانين والأمثلة والأقاويل التى ينتفع بها فى هذه الصناعة » .

إذن فقد قرأ الفارابى الكتاب جيدا ، وفهمه جيدا ، أو على الأقل كما فهمه كاستافيترو وجوته وشيلر ، وفلاسفة وشعراء ونقاد الغرب .. بل ولاحظ أن أرسطو « لم يُرم » إتمام الكتاب .. فلماذا ياترى ١٩ ثم أن الفارابى يقرر ضمنا أنه قادر على إتمام ما لم يُرم الحكيم إتمامه ، وهذا يعنى أنه يفهم مآرجه الحكيم وما لم يرمه ١ .

لماذا لم يرم أرسطو إتمام الكتاب ١٩

ولماذا لم يرد الفارابى إتمام الكلام فيما لم يرد أرسطو — لسبب

ما — الاستطراد فيه ١٩. مجرد أن هذا (لا يليق) بالفارابى ١٩ وما وجه عدم اللياقة ١٩ ولياقة ماذا أمام الأمانة العلمية ، والواجب العلمى ، وشرف الكلمة ١٩

وما دواعى الاختصار القهرى على « ما يحضرنا فى هذا الوقت » على حد تعبير الفارابى ٢٢

لماذا لا يكون الفارابى قد فهم أرسطو — فى فن الشعر — فهما أعمق وأسمى وأبعد غورا ، من كل فلاسفة وشعراء ونقاد أوروبا ، بما فيهم جوته الماكر ، وشيلر الأشد مكرًا ١٩ ثم لماذا استحق أن يقال عنه « المعلم الثانى » ١٩ لا يمكن أن يكون سكوته عن عجز ، فلا بد أن يكون السكوت عن قهر أو عن عمد .. فإذا كان عن قهر فهو معذور . ولكن ماذا فى فن الشعر مما أرغم المعلم الأول على عدم إتمام القول فيه ، وأرغم المعلم الثانى على عدم إتمامه بالنيابة عنه ، برغم أن ذلك — كما هو واضح — كان فى إمكان الفارابى ١٩.. هنا بالذات يمكن اكتشاف سر غموض بعض المواضع حتى على جوته .. أما إذا كان السكوت عن عمد ، فإما أن يكون العمد عن حسن نية ، وإما أن يكون عن سوء نية . فإذا كان العمد عن حسن نية ، فهو إما عمد العاجز ، وإما عمد القادر فهو عمد المرغم المقهور من قوة خارجية تجبره على الصمت !! أما إذا كان عن سوء نية ، فهل نفترض سوء النية لدى أرسطو ، أم نفترضه لدى الفارابى ، أم لدى الاثنين معا ١٩.. أصبحت المسألة مضحكة .. لماذا لم يرم المعلم الأول إتمام الكتاب ؟ ولماذا لم يرم المعلم الثانى إتمامه ؟ ومن أين علم الفارابى أن أرسطو « لم يرم » إتمام الكتاب ؟ ولماذا لم يقل ، كما قال آخرون ، أن

الكتاب ناقص ، أو مجموعة من الشذات ، أو مسودة ، وكان الله
يحب المحسنين ١٩

لم يبق إلا أن هناك سرا هو الذى يفسّر « صمت » المعلمين مع
الافتراض الحتمى لحسن النية ١١ أم أن فلاسفة العرب ومنهم آخرون
غير الفارابى ، وابن رشد ، وابن سينا ، كانوا متأمرين على فكرنا
العربى ، حريصين على حجب ذلك الكنز الذهبى : « فن الشعر »
عن عيون الشرق السبّاقة إلى التقاط إشعاعات الحضارة اليونانية في
دورة « الكلمة » ، بعد سقوط « طيبة » ١٩ أم أن هناك ترجمات
وتلخيصات للفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد ، وغيرهم لأمّهات
التراث اليونانى — ومنها فن الشعر — نُحِثت عن عمد حجبا للضياء
عن عيون الشرق ١٩ من يدري ؟ قد يكون ما نتداوله الآن من
تلخيصات وترجمات لعمالقة الفكر العربى مجرد مخطوطات مشوّهة —
عمدا — أو وصلت إلينا — عمدا — لتزعزع ثقتنا فى أنفسنا ، وفى
تراثنا ، وفى مفكرينا ، على مدى قرون ، أولئك الذين أيقظوا هم
أنفسهم أوروبا كلها من سباتها الثقيل الطويل ! من يستطيع أن يؤكد
لنا أن ما نشره الدكتور عبد الرحمن بدوى من تلخيصات وترجمات
للفارابى ، وابن رشد ، وابن سينا ، ليس مرسوما عليهم وعلينا ،
إخفاءً لأصول موجودة حتى الآن ، فى مكان ما لا نعلم عنه شيئا
تماما ، كما اختفت « الفصول والغايات » للشيخ الرئيس الإمام « أبى
العلاء المعرى » ١١

وإذا قرأنا — ولو السطور الأولى من ترجمة أبى بشرمى بن يونس
من السريانى إلى العربى — فسرعان ما نكتشف وحدة الأسلوب بينها

وبين ترجمة الكتاب المقدس . العهد القديم والجديد 11 صدفه 19 أم
ماذا 19

الدكتور عبد الرحمن بدوى يقول : « كتاب أرسطو في الشعر
ينتسب إلى ذلك القسم من الكتب الأرسطية المسماة باسم
(المؤلفات المستورة) ... » .. ويفسر « المؤلفات المستورة »
باعتبارها تلك المؤلفات التي لم ينشرها أرسطو على الناس .. بل
كانت دروسا يلقبها على طلابه ، ويرد إلى ذلك « خصائص الإيجاز ،
وعدم الإحكام في التأليف والغموض » 11

ما مدلول كلمة مستورة 19

ولماذا وجدت مؤلفات أرسطية مستورة ، وأخرى غير
مستورة 19 .. مؤلفات تنشر على الناس ، وأخرى لا تنشر على
الناس 19 ..

إذا استبعدنا السبب الهزيل الذى يقدمه أستاذنا الدكتور بدوى
ذلك السبب الجانح إلى تسهيل القضية ، أو الهروب منها ، وإذا سلمنا
بأن الكتاب ناقص فهل جاء النقص عنده أم عن غير عمد 19 هل
كان أرسطو يلقى بعض المحاضرات « العامة » على طلابه ، ثم يحتفظ
لنفسه أو لفئة خاصة جدا بعدد آخر من المحاضرات « الخاصة » التى
لم تصل إلينا ، لأمر فى نفس أرسطو ، أو فى نفس الفئة الخاصة ، أو
فى الظروف المحيطة بأرسطو ، وبالفئة الخاصة فى ذلك العصر 19

لقد تحدث أرسطو عن « التطهير » بإيجاز فى كتابه « السياسة » ،
وهو أخطر مقولة ينطوى عليها كتاب « فن الشعر » ، وأخطر أفكار

أرسطو على الإطلاق ! وقال « إنه سيفصل القول في التطهير في بحثه في الشعراء » . أى في كتاب « فن الشعر » . مما يعنى أن كتاب فن الشعر أخطر بملايين المرات من كتاب « السياسة » و « الخطابة » ، بل ومن سائر مؤلفات أرسطو ! . فهل أكمل أرسطو الكتاب وأكمل القول في « التطهير » ، ثم تعرض الكتاب لعملية « ستر » لأجزاء منه هامة وسرية من جانب أصحاب مصلحة ما ، في عدم وصول الجزء « المستور » إلى الناس ؟ وما عساه يكون محتوى ذلك الجزء المستور ؟ ولماذا ضاعت أجزاء وبقيت أجزاء ؟ ولماذا كان هذا الإجماع العام من جانب المخطوطات اليونانية والسوربانية والعربية على الإبقاء بأن الكتاب ينقصه قسم كبير ؟ أنرد النقص إلى الترجمات ؟ ولكن الكتاب ناقص في المخطوطات اليونانية ذاتها مما يوحى بأن ما نشر على الناس في عهد أرسطو ، هو نفسه ما ينشر على الناس اليوم ! . أما الجزء « المستور » عن الناس في عهد أرسطو فهو أيضا الجزء « المستور » عنا اليوم ! . فلماذا ؟ ولحساب من ؟ ثمة سؤال شغل كثيرين من النقاد والباحثين في كتاب فن الشعر لأرسطو ، ولعله أخطر الأسئلة التى يثيرها الكتاب على لسان الدكتور بدوى :

« ما هى العوامل التى دفعت أرسطو إلى العناية بالشعر ؟ »

فما سبب العناية بالشعر بالذات وبالشعراء على مدى تاريخ الفكر الإنسانى ، برغم الإصرار على « تحريم » الشعر ، و « طرد » الشعراء من « العالم » على مدى تاريخ الفكر الإنسانى أيضا . بدءا بمدينة أفلاطون الفاضلة ! . لا معذرة .. إن قضية الشعر والشعراء أقدم بكثير من مدينة أفلاطون سواء أتعلق الأمر بكراهية الشعراء وطردهم من العالم ، أو بتمجيدهم وتثبيت أقدامهم في العالم ! . ثم

لماذا ارتبطت قضية الشعر والشعراء دائما « بالعالم الآخر » والرحلة إلى العالم الآخر ؟ ولماذا لم تخل رؤى كبار الشعراء عن العالم الآخر من « محاكمة » ، بهذا الشكل أو ذاك للشعر والشعراء ؟

الدكتور « لويس عوض » يقول في « على هامش الغفران » : « إن أرسطوفانيس والمعري ودانتى لم يكونوا الأدباء الوحيديين الذين زاروا الآخرة في رؤيا الخيال ووصفها في أدبهم للناس . فرحلات الشعراء للعالم الآخر كانت قبل هوميروس ، ولم تنقطع بعد هوميروس . لا سبيل إلى تتبع أفكار الشعراء عن العالم الآخر .. » .

أما ما يقول به الدكتور لويس عوض بعد ذلك من أن ملحمة الأوديسا لهوميروس هي « أقدم نص أدبي نعرفه جاء فيه وصف للجنة والجحيم ، وربما لذلك الذي يقال أنه قائم فيما بينهما » .. فليس أستاذنا في حاجة إلى من يلفت نظره إلى صورة « العالم السفلي » في برديات مصر القديمة — كتاب الموقى —.. وإلى ايزيس وأوزوريس . وإلى رحلة ايزيس إلى العالم الآخر للدفاع عن قضية ابنها حوريس أمام محكمة تاسوع الآلهة ، بل ورشوتها للمعداوى الذي ظهر بعد ذلك في « ضفادع » ارسطوفان !!

لم تكن مدينة أفلاطون الفاضلة إذن من بين العوامل التي دفعت أرسطو إلى العناية بالشعر والشعراء ، أو لم تكن هي العامل الحاسم في توجيه تلك العناية ! أما أن نرد العناية كما ردها الدكتور بدوى أيضا إلى « تأثير الوسط التاريخي الذي عاش فيه — أرسطو — وكان المسرح والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليوناني ، فكيف يمكن لأرسطو أن يغفل هذا الجانب من النشاط الروحي الإنساني ؟

فيجب قبل هذا أن نسأل : ولماذا كان المسرح والشعر — وهما لا ينفصلان على عهد أرسطو — الشغل الشاغل للمواطن اليوناني في ذلك العهد ؟ وما هي العوامل الحاسمة الكامنة وراء عناية المواطن اليوناني بالشعر والشعراء والمسرح والمسرحيين ؟.. عندئذ فقط نستطيع أن نعرف سبب عناية أرسطو بالشعر والشعراء . أليس كذلك ؟..

لقد عرفنا توا أن عناية أرسطو بالشعر والشعراء تمت جذورها إلى أعماق التراث الإنساني الأسطوري والملحمي ، أي الشعرى ، فيما قبل هوميروس نفسه بزمان طويل ، الأمر الذي يجعل عناية أرسطو بالشعر والشعراء محض استمرار لتقليد كلاسيكي مستقر قبله بقرون لا حصر لها .. تقليد لا نعلم — حتى الآن — لماذا كان دائما — وما يزال — عميق الجذور على مدى تاريخ الإنسانية ، فيما قبل الميلاد ، وفيما بعد الميلاد !!..

نحن إذن لا نكون قد فعلنا شيئا إذا اكتفينا مع الدكتور بدوى بقوله : « وكل هذه العناية التي أبدأها أرسطو نحو الشعر والمسرح إنما كانت صدى لعناية النقاد والجمهور بالشعر والمسرح في اليونان .. !! .. فإذا أضفنا إلى ذلك حتمية افتراض وجود آثار في النقد الأدبي ، قبل أرسطو — على حد تعبير الدكتور بدوى — يدين لها أرسطو بالكثير مما أورده في كتابه ، وإن كانت قد فقدت في الغالب ، أو لم تصل لنا منها إلا شذرات قليلة جداً ، فليس المهم هنا ما إذا كان أرسطو رائدا ، أو غير رائد ، سابقا أو مسبوقا ، إنما المهم هو هذا التقليد الكلاسيكي البعيد الجذور ، وهو العناية المربية بالشعر

والشعراء !! وعندما تغل أثينا أو غيرها من المدن بالصراع الاجتماعى والسياسى والفكرى ، فإنها تغل ، وفى نفس الوقت بالصراع المسرحى ، أى : بالصراع الشعرى ، وبالصراع بين الشعراء وحول الشعراء .. هكذا كانت أثينا على عهد سقراط ، وهكذا كانت على عهد أفلاطون ، وهكذا كانت على عهد أرسطو . وهكذا كانت على عهد اريستوفان ، مما تفشيه « الضفادع » صراحة ..

وهنا نتوقف لنسأل : لماذا كان يوريديز يتمتع بتلك الشعبية الضخمة ، ولأسيما بين عامة الناس ؟ ولماذا قرر ديونيزوس فجأة أن يعود بالشاعر اسخيلوس إلى الحياة بعد أن كان قد خرج فى رحلة (إلى العالم الآخر) ، ليعود بالشاعر يوريديز ؟ .. أكان ذلك لأسباب (رقائية) مثلا ؟! أعنى هل اضطر إلى ذلك لمجرد (تحرير) المسرحية من وجهة نظر السلطة الرسمية ؟ .. إننى أؤكد أن اعتبارات أخرى ، غير فنية على الإطلاق ، هى التى فرضت على ديونيزوس فى الضفادع — وبالتالى على اريستوفان — أن يعود باسخيلوس بالذات ، بدلا من يوريديز !. كان ذلك هو مطلب السلطة . السلطة الدنيوية والدينية على السواء ، تلك التى جرعت سقراط السم واتهمته بالسفسطة ، وبالتجديف ، والإلحاد ، وإفساد عقول الشباب ! وألصقت به هذه التهمة حتى الآن . والذين يثبتون هذه التهمة إنما يواصلون إيقاع الظلم بسقراط ، بعد أن دمغته به السلطان الدنيوية والدينية !. فهل كان يمكن لأريستوفان أن ينسى وجهة النظر الرسمية والكهنوتية فى سقراط ؟ وهل كان يمكن أن يتحسس لشاعر السلطتين الرسمى المتربع على عرش الشعر

« اسخيلوس » ١٩ وهل كان يمكن أن يخلد — مختاراً — يوربيدز شاعر الشعب في معركة مع اسخيلوس شاعر السلطتين ؟ ثم هل خذله حقاً ١٩ إن المنازلة التي أجراها أريستوفان بين الشاعرين — شاعر الشعب وشاعر السلطة — تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك أن أريستوفان يقف بكل قلبه وفكره وعقيدته — ومن الباطن — إلى جانب يوربيدز شاعر الشعب .. ولكن بذكاء خارق ، وبحذر شديد ، ودبلوماسية منقطعة النظير ، لا نجدها إلا لدى أبي العلاء المعري الذي احتفظ برأسه على كتفيه ، تحت السيوف المشرعة من كل اتجاه ، على جميع الرؤوس المتمردة في عصر حافل بهشتي الصراعات !! ..

المهم أن حجج اسخيلوس أو اتهاماته ضد يوربيدز — في الضفادع — تبدو من حيث الشكل والحجم قوية . (ولكنها) موضوع في غاية التهافت والضعف ، بحيث توشك أن تكون مدحاً ليوربيدز ، في صيغة الذم .. أما حجج يوربيدز ضد اسخيلوس ، فذات وزن ثقيل فعلاً ، وقوية فعلاً ، ومقنعة فعلاً ، ويستحق يوربيدز من أجلها أن يعود إلى الحياة على يد الإله ديونيزوس ، إلى الشعب ، إلى المدينة التي تنتظر الشاعر الحكيم الذي يهديها .. أما الطريقة التي لجأ إليها أريستوفان الدكي الحذر ، هرباً من كأس السم الذي ينتظره ، فإنها تحمل بعد ذلك طابعاً اضطرابياً واضحاً ، كما تحمل طابعاً تهكمياً أكثر وضوحاً ، كما توحى للقارئ والمشاهد بحكم أريستوفان النهائي في المنازلة ، وهو ترجيح يوربيدز « المهزوم » شكلاً ، وتخفيف كفة اسخيلوس « المنتصر » شكلاً .. فيصدر بهذا

الإيحاء الباطنى المتنكر حكما أقوى بكثير مما لو كان قد عاد بيوريندز إلى الحياة بدلا من اسخيلوس !.. يكفى أن اسخيلوس ، بعد الموازنة المضحمة له ، لم يعد إلى الحياة إلا بعد أن أتى الآله ديونيزوس بميزاته ، وجعل الشعر « كالحروف يوزن على القبان » .. !! وهى الطريقة الوحيدة التى هزم بها شاعر الشعب !

أحب بعد هذا أن أشير مؤقتا إلى أن أرسطو فى القسم الأول من كتابه ، وفى معرض الحديث عن الشعر كتمحاكاة ، وعن وسائل المحاكاة ، يذكر « الحوار السقراطى » مع الملحمة ، فلنتذكر هذا جيدا لأننا سنحتاج إليه فى موضع هام من مواضع الحديث !. فإذا أضفنا إلى هذا أن إحدى الدعامتين الرئيسيتين اللتين قام عليهما كتاب « فن الشعر » — وهى المحاكاة ، كانت معروفة قبل أرسطو ، بفضل أستاذه أفلاطون ، بحيث لم يضيف أرسطو إلى مفهوم المحاكاة الأفلاطونى جديداً ، فإنه يتبقى لنا مبدأ « التطهير » كإضافة أرسطوطالية أصلية ووحيدة يخرج بها القارئ من الكتاب ، ولعلها كانت الإضافة التى من أجلها كتب أرسطو عن الشعر والشعراء ما كتب !.. ليس معنى هذا أن أرسطو اخترع مبدأ « التطهير » ، وإنما معناه أنه « فلسف » هذا المبدأ فنيا ، وطبقه على الشعر فمبدأ « التطهير » أيضا قديم قدم الإنسانية ، عميق الجذور فى التراث الإنسانى كله . الأسطورى والشعرى ، فى الأساطير والعقائد والملاحم القديمة بلا استثناء !. هذه حقيقة ليست فى حاجة إلى ثبوت من المراجع والفهارس والبراهين ، ولكننا نعودنا للأسف أن نسوق المراجع والفهارس والبراهين حتى نتحدث عن البديهيّات ، ومن ثم نقول دائما أقل مما نفهم أو نقرأ أو أقل مما فهمنا مما قرأنا !..

ومادام الأمر كذلك ، فيكفى أن نصاحب أستاذنا الدكتور لويس عوض في « على هامش الغفران » لنعرف أن فكرة « التطهير » — مثلها مثل فكرة الرحلة إلى العالم الآخر ، « كانت هي الأخرى قبل هوميروس . ولم تنقطع بعد هوميروس — فحيثما دار الحديث عن عالم آخر ، وعن عقاب وثواب ، يدور الحديث أيضا عن التطهير . وحيثما تعلق الأمر ببداية الخلقة وبالسقوط أو الهبوط تعلق أيضا بفكرة التطهير . نستوى في ذلك العقائد الكتابية ، والعقائد الوثنية ، والعقائد البدائية لدى قبائل افريقيا واستراليا وأميركا ! فكرة التطهير تتضمن فكرة الذنب أو الخطيئة ، وفكرة الخطيئة تتضمن فكرة العقاب . فالأمر متعلق في المبدأ أو النهاية بالحساب . بالثواب والعقاب ، بالتوبة والغفران ، بالنعيم والجحيم ، بالموت والبعث . والمطهر قائم — لدى هوميروس — بين الجنة والنار — على حد تعبير الدكتور لويس عوض ، وإن لم تكن الأوديسا كما ذهب الدكتور « أسبق ما نعرف نصوص تتعرض لوصف العالم الآخر » !

الحقيقة فيما أرى أن جحيم هوميروس في « الأوديسا » هو نفسه مطهر هوميروس بالنسبة لأوديسيوس . فعليه أن يمر بأهواله هولا بعد هول ، قبل أن يعود إلى وطنه إيثاكا ، بحيث يصبح الوطن هنا هو الفردوس . الدليل على ذلك أنه كان على أوديسيوس ، بعد رحلة الأهوال في الجحيم الذي هو المطهر ، أو المطهر الذي هو الجحيم ، أن يتحول إلى ملاك بجناحين ، قبل أن ينعم بفردوس العودة المنشودة إلى الوطن ، فالحدود بين الجحيم والمطهر والفردوس تكاد تكون معدومة لدى هوميروس . أو مختلفة بشكل مريب ، الأمر الذي لاحظناه

الدكتور لويس بذكاء . ومن هنا يلاحظ بذكاء أكثر مدى تناقض هوميروس مع نفسه بين الكتابين الرابع والحادي عشر من الأوديسا . وإن كان لا يفوتني أن أشير مؤقتا أيضا ومجرد الإشارة إلى الصلة بين « العالم السفلى » في الأوديسا و « العالم السفلى » في كتاب الموتى ، في برديات مصر القديمة ، التي تجعل من أوزيريس ربا للموتى ، تحت الأرض !

فلنعد إلى ما كنا فيه ! بشرط ألا ننسى ما ذكرناه في الاستطراد السابق ! .

لنعد إلى المحاكاة والتطهير . وولفت النظر أيضا إلى الخلاف بين النقاد حول « موضوع المحاكاة » في مفهوم أرسطو !

فبعض النقاد والشرح يرى أن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة الطبيعية الظاهرة والمظهر الخارجى للأشياء ، ومنهم الناقد الألماني لسنج !

والبعض الآخر يرى أن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة « أمور باطنة » أى الأفعال والأخلاق !

ويقول الدكتور بدوى إن الفريق الأول اعتمد في التفسير على عبارة غامضة وردت في السماح الطبيعى لأرسطو « ... دون أن يقول لنا ما إذا كان الغموض قهريا أو اختياريا ، متعمدا أو غير متعمد . خاصة وأن هذه القضية ، قضية موضوع المحاكاة ، هى — كما سبق أن أشرت — أخطر قضية يثيرها الكتاب بعد قضية التطهير ! .. أما المحاكاة عامة ، أو في حد ذاتها ، فلم يكن أرسطو

السباق إليها ، ولم يكن صاحبها . الأمر الذى يجعل من « مفهومه » لموضوع المحاكاة الإضافة الأرسطية الحقيقية التى تستحق منا النظر والمراجعة والاهتمام . فلماذا أخفيت هذه النقطة بالذات ١١٩ وكيف أمكن لنا قد ثاقب النظر — كلسنج — بل ورائد من أكبر رواد علم الجمال ، على مدى تاريخ الإنسانية كلها . أن يعبر هذه النقطة بهذه السهولة ، أو أن يفتى فيها بهذه الفتوى الغريبة فيجتنح إلى أن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة ظاهرا لأشياء ، أو أشياء ظاهرة ، أو الطبيعة الظاهرة ، أو المظهر الخارجى للأشياء ١٢٠ . أما الدكتور عبد الرحمن بدوى فيقول : « والحق أن موضوع المحاكاة هو الخلق » الإيثوس « ثم « الباثوس » الانفعال ، ثم الفعل ، وتلك إذن هى الموضوعات الثلاثة للمحاكاة » ١ وهكذا أصبح للمحاكاة ثلاثة موضوعات بدلا من واحد ١١ .. ترى ما مدى الحق والحقيقة فيما ذهب إليه الدكتور بدوى ١٢ . هذا سؤال أتركه عمدا إلى حين ١١

ولكن الزعم بأن أرسطو يقصد بموضوع المحاكاة ظاهرا الأشياء ، يشبه الزعم بأن أرسطو يعنى التطهير بمعناه الفسيولوجى كما ذهب هاردى . ويضيف الدكتور بدوى ملاحظة أن « أرسطو يستعمل اللفظ غالبا بمعناه ، الفسيولوجى » ولكنه لا يذهب مذهب هاردى من إطراح العنصر الأخلاق والدينى ، فى تأويل التطهير ، بل يتم مذهب هاردى بالسطحية ثم يقول بحق : « ولا بد من ربط التطهير عند أرسطو فى كتاب الشعر ، لا بما ورد فى كتاب السياسة ، بل بتقاليد المسرح اليونانى ، وأصل المأسى ، وهو أصل دينى . يتصل بالأعياد الخاصة بديونيزوس ، وطقوس عبادته ، ولا بد إذن من إدخال العنصر الروحى فى تأويل التطهير !

أصل فكرة التطهير هو أصل المآسى بلا شك .

وأصل المآسى أصل دينى أساسا .

وأصل الأديان أصل روحى على كل أساس .

ومعنى هذا أن تقاليد المسرح اليونانى ترتد فى أصولها البعيدة ،
وجذورها العميقة ، إلى الأصل الروحى أساسا . وهذا هو الأساس
الممكن والمعقول والمنطقى والشعرى والمأساوى لفكرة التطهير !

وسنرى أنها ترتد لتقف عند تمثيلية الآلام المصرية القديمة ، ودراما
التتويج .. أى إلى ايزيس وأوزوريس وحوريس .. الآب والابن
والروح القدس .. ترى هل كان أرسطو يقصد بالوحدات الثلاث ،
مجازيا ، ذلك الثالوث القديم المقدس ؟

دفاعا عن المسرح

والآن .. بم عسانا نخرج من قراءة فن الشعر لأرسطو ؟!

إنه يعد في مستهل الكتاب بالحديث عن الشعر « حقيقة » وأنواعه « ولكنه ما يلبث أن ينسى الحديث عن « حقيقة » الشعر ، ليندفع بلا توقف في الحديث عن « أنواعه » ، وعن كل ما يختص بتلك الأنواع !.. ولا يمكن أن يثور خلاف على أن أرسطو قصد بالحديث عن الأنواع الشعرية تلك الأنواع المنتمية إلى المسرح .. « الملحمة والمأساة والملهاة والديثامبوس » . والدليل على ذلك :

أولا : أنه استبعد الشعر الغنائي لأنه أدخل في فن الموسيقى .

وثانيا : لأن الشعر المسرحي هو قمة الأنواع الشعرية ؛ وحين نريد تلمس القوالين والضوابط والمعايير الجمالية فلا بد أن نتلمسها أساسا في أنواع الشعر المسرحي .

وثالثا : لأن الشعر الغنائي كامن في الشعر المسرحي لا العكس .. ولا يمكن أن يكون .

ورابعا : لأنه ما من شك في احتواء الملحمة على عناصر مسرحية ، تماما كاحتواء المسرحية (المأساة والملهاة في ذلك العهد) على عناصر ملحمة ، فلقد استغرق انفصال المسرحية عن الملحمة زمنا طويلا على مدى تطور المسرح اليوناني !

الشاعر إما أن يتحدث بضمير المتكلم (الملحمة) فهو راي ..
ولما أن يدع الأشخاص يتحدثون ، وذلك في المأساة والمهابة ، ولما
أن يستعمل كلتا الطريقتين (لسان المتكلم ولسان الشخص) على
التبادل ، كما كان يفعل هوميروس ، فأرسطو إذن لم يذهب عن
المسرح بعيدا عندما تحدث عن الشعر بادئا بالملحمة ، كما أنه لم يذهب
عن المسرح بعيدا عندما ذكر الديرامبوس .. فالديرامبوس يحتوى
أيضا على عنصر مسرحي — بل لعله الشكل الأول للمسرح —
وكان في البدء نشيدا يتغنى به على هيئة جوقة (كورس) ، وأخذ
صورة منظمة بعد ذلك ، فأصبح له موضوع محدد ، وتتغنى به جوقة
منظمة (د. بدوى) إن أرسطو يتحسر بعد ذلك على أنه لا توجد
(تسمية) واحدة ، متفق عليها ، للأنواع الشعرية (المنتمة أساسا
إلى المسرح) حين يقول :

« أما الفن الذى يحاكي بواسطة اللغة وحدها ، نثرا أو شعرا ،
مركبا من أنواع أو نوعا واحدا — فليس له اسم حتى يومنا هذا .
فليس ثمة اسم مشترك يمكن أن ينطبق بالتواطؤ على تشبيهات سوفردن
واكسيريخوس وعلى المحاورات السقراطية .. أو على المحاكيات
المنظومة على أوزان ثلاثية أو ايلجية أو أشباهها » وما من شك في أن
« الاسم المشترك » الذى كان ينشده أرسطو هو « الشعر المسرحي »
بالذات .. فتشبيهات مينس سوفرون ، هى أساسا مشاهد مسرحية
وكذلك تشبيهات أكسيز قوس ، وأصلها محاكاة الأصوات والحركات
والأفعال ، سواء في الإنسان أو الحيوان ، وفي لهجة دارجة
(كالمسرح المرتجل) ، تشتمل على كثير من الأمثال . أما

المحاورات السقراطية فهي أيضا نوع من المشاهد المرتجلة أو المسرح المرتجل .

ولا أوافق الدكتور بدوى على ما ذهب إليه من أن أرسطو يقصد بها محاورات تلاميذ سقراط مثل محاورات أفلاطون ، ومحاورات الأسكندر الثيوس .. وإنما أذهب إلى أنه قصد بها أساسا — واتساقا مع كل ما سبق — المحاورات السقراطية الشفاهية الارتجالية الحقيقية ، تلك التى كانت تدور بين سقراط من ناحية ، وتلاميذه من ناحية أخرى . وهى كالمحاورات المكتوبة من قبل أفلاطون تنتمى أيضا — من حيث النوعية — إلى المسرح . ولا يقدح فى ذلك أنها فى منزلة بين الشعر والنثر ، لأن أرسطو نفسه لا يلبث أن يعلن أنه يرى أن من الممكن أن يكون الإنسان شاعرا ، وهو لا يكتب إلا نثرا ، وأن يكون ناثرا وهو لا يكتب إلا شعرا ، أعنى نظما (بدوى) .

ولذلك استبعد انبا ذوقليس من عالم الشعراء واعتبره طبيعيا ، لأنه نظم قصيدة « فى الطبيعة » على غرار ألفية ابن مالك فى النحو . فهو ناثر لا شاعر ، برغم التزامه للوزن .. (بدوى) .

أما « المحاكيات » التى يذكرها أرسطو بعد المحاورات ، فهى من مجرد اسمها توحى بالصلة بالمسرح ، لو اعتبرنا أن هناك له ارتباطا بين الاليجيا والمرثية — كما يذهب البعض —، أو بينها وبين الناي ، أى الغناء ، كما يذهب الدكتور بدوى .. المهم أنها محاكيات والمحاكاة فعل والفعل هو جوهر المسرح !!.. ويندرج تحت هذا (الرابسودية) وهى الأشعار التى كان ينشدها الشعراء الجوالون فى اليونان بمصاحبة القيثارة ، إما ارتجالا ، وإما من الذاكرة ، فهذه الأشعار تحتوى — بما

لا محل فيه لخلاف — على عناصر مسرحية ، وكذلك « النوموس »
وهي نوع آخر يذكره أرسطو ، ويدل أصلا على نوع من اللحن ،
لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم بمصاحبة الناي والقيثارة ، ثم
أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة (الكورس) يتركب من فقرات ،
مما يقربه من الرابسودية ، من حيث احتوائه على عنصر مسرحي .

واضح إذن أن أرسطو يتحدث عن المسرح أساسا . ورغم أن
هذه الحقيقة واضحة كل هذا الوضوح إلا أنها غامضة ، لأن أحدا لم
يحاول استنتاج النتائج المنطقية — البعيدة — من كتاب أرسطو عن
المسرح .. أقصد عن الشعر .

وهكذا يصبح السؤال : ما هي العوامل التي دفعت أرسطو إلى
الاهتمام بالمسرح ، لا العوامل التي دفعته إلى الاهتمام بالشعر ؟ لأنه
اهتم بالشعر بقدر صلته بالمسرح أساسا . ولن يكون جوابا على هذا
السؤال الذي يبدو بسيطا وبديها أن نقول بمجرد تأثير الوسط الذي
نشأ فيه أرسطو ، وهو الأكاديمية الأفلاطونية (بدوى) ولا تأثير
الوسط التاريخي الذي عاش فيه أرسطو ، وهو وسط كان فيه المسرح
والشعر عامة الشغل الشاغل للمواطن اليوناني (بدوى) ، لأننا
سنعود إلى حيث بدأنا لنسأل : « لماذا كان المسرح والشعر الشغل
الشاغل للمواطن اليوناني ، حتى يصبحا الشغل الشاغل لأرسطو ،
ويدفعاه إلى تأليف كتاب « فن الشعر » ؟ ! وستكون قد أجبنا على
السؤال : « لماذا أسقطت تفاحة نيوتن من الشجرة ، بقولنا لأنها
كانت على الشجرة ، أو لأنها كانت مرتفعة ، أو لأنها سقطت
والسلام ، وننفض أيدينا كلية من القضية ، ومن عامل الجاذبية الخفى

الذى كشف عنه نيوتن ، بعدم زهده فى طرح الأسئلة التى تبدو —
للوهلة الأولى — غاية فى البساطة والسذاجة والبداهة . وكل ما أتمناه
هو أن نكتشف أو نحرض نقادنا وشراحنا على اكتشاف عامل الجاذبية
الخفى وراء اهتمام الشعب اليونانى عامة ، وأرسطو خاصة ،
بالمسرح .. من يدري قد يكون وراء ذلك لغز ما !!؟

وقد رأينا أرسطو يذكر « المحاورات السقراطية » إلى جانب
« تشبيهات » سوفرون ، و « المحاكيات » « الإليجية »
و « الديرامبوس » و « النوموس » . أى إلى جانب الأنواع المتممة
إلى ما يمكن أن يسمى بالمسرح الارتجالى أو المسرح الجوال ، أو
المسرح الشفاهى .. فضلا عن المأساة والملهاة . مما يقطع بأنه يقصد
المحاورات السقراطية ، بمعناها الحرفى لا الاصطلاحى ، تلك
المحاورات الارتجالية الجواله الشفاهية . ومما يقطع بأن تلك المحاورات
كانت مشهورة فى تلك الأيام ومعروفة على مستوى شعبى واسع
بدليل الاحالة إليها ، وبالذات ، لا إلى محاورات أفلاطون المكتوبة ..
ومما يقطع أخيرا بأنه كان ثمة تلامذة جوالون — لسقراط — على
غرار المنشدين يحفظون محاورات سقراط ، ويطوفون بها أنحاء البلاد
سرا بين الجماهير . وكانت مأساة سقراط ماتزال « ساخنة » فى
العقل والوجدان . ولعل انتشار المحاورات . السقراطية هذا الانتشار
المتوقع — بناء على الفروض السابقة — هو الذى دفع أفلاطون إلى
كتابة محاوراته السقراطية الشرعية أو الرسمية أو العلنية — إن صح
التعبير — والا فلماذا كتب أفلاطون محاوراته الشهيرة ؟ إذا كان
أرسطو — كما نرى — يقطع بوجود محاورات سقراطية أخرى ،

ويوحى لنا بجهالة ، حين يسوقها مع أشكال الحواريات المسرحية
الجوالة ! وإن تركنا بذلك حارق نعتقد — إلى حين — أنه يقصد
محاورات سقراط التي كتبها أفلاطون تلميذه ، كما أعتقد الدكتور
بدوى ١٩

كتب أفلاطون محاوراته السقراطية تحت ضغط جماهيرية المحاورات
السقراطية الحقيقية والشفاهية التي لم يصلنا منها شيء للأسف !..
وكتبها — ربما — تحت ضغط السلطة التي أرادت أن تقتل المحاورات
السقراطية بمحاورات أخرى علنية !.. وإذن فقد كان أفلاطون يعبر
عن وجهة النظر الرسمية ، وجهة نظر الدولة ، السلطة التي جرعت
سقراط السم ، وهو — أفلاطون — يطرد الشعراء من مدينته
الفاضلة . لكن أرسطو يحب الحق ، ويحب أفلاطون ويحب الحق أكثر
من أفلاطون ، ولهذا كان أفلاطون واحدا من أصحاب مبدأ المحاكاة ،
أو من الذين قالوا به ، أما أرسطو فكان وحده صاحب مبدأ
« التطهير » عن طريق « المحاكاة » ، أى أن محاورات أفلاطون
السقراطية كانت نوعا ذكيا من إعادة الصياغة أراد به أفلاطون أن
« يمرر » جوهر المحاورات السقراطية ، بعد تنقيتها من كل ما يستفز
السلطة قاتلة سقراط ، وذلك ليحفظها من الضياع الحتمى ، فيما لو
ظل وجودها متوقفا على التلاميذ الجوالين ، أو الحفظة الجوالين ،
وليحميها من الإضافة والدس والتعديل والاختلاط ، فيما لو ظلت
بشكلها الشفاهى ١٩ .. جائز .. جائز .. وهذا يجعل القضية أكثر
تعقيدا ، وأكثر بغثا على الشك والريبة والحيرة !

أم أن أفلاطون تعمد كتابة محاوراته السقراطية ليضلل السلطة عن

المحاورات السقراطية الأخرى والأصيلة والأصلية التي كان يتداولها سقراط ، وتداولها الجماهير ، خاصة وأن أرسطو — هو الآخر — يعتمد كما بينا — أن يتركنا في لبس أمام اصطلاح « المحاورات السقراطية » حتى ليظن بعضنا أنه يقصد محاورات أفلاطون ، بينما هو يدس المحاورات السقراطية بين قائمة من المحاكيات والتشبيهات والأشكال ، المنتمية أساسا إلى المسرح الارتجالي الشفاهي الجوال ، جريا على سنة إياك أعنى وأفهمي يا جارة !.. هذا فرض ثالث مريب ومثير ، ومخير !.

لا غرو أن يتحدث أرسطو بعد ذلك مباشرة عن مبدأ « المحاكاة » بمبدأ « الخير والشر » وبالتالي بالأخيار والأشرار ، وبالفضيلة والرديلة ! وهنا ينبرى الدكتور بدوى ليقول : « وإذن فليس الصحيح أن أرسطو يفرض على الفن أن يكون أخلاقيا بالمعنى الشائع ، بل الأدق ، في تصوير رأيه ، أن يقال « إن الفن بمعزل عن الأخلاق الشائعة » .. وليس في حديث أرسطو ما يقطع بعزل الفن عن الأخلاق الأمر الذي ينسبه إليه الدكتور بدوى . إن الحديث هنا يجرى عن شيء آخر تماما يتجاوز محور الفن — الأخلاق ، أو الأخلاق — الفن ، وإن بدا ظاهريا أنه يدور حوله . فآية أخلاق يمكن أن يقصدها أرسطو لو كان همه الحديث حقا عن « الأخلاق » في علاقتها بالفن .. بالشعر .. وبالمسرح ؟ أتلك الأخلاق التي فرضت على سقراط أن يشرب السم ، أم تلك الأخلاق التي من أجلها شرب سقراط السم متحديا الأخلاق التي فرضت عليه أن يشرب السم ؟! أخلاق السلطة ؟ أو أخلاق سقراط ؟!.. أخلاق المقهر ؟ أم أخلاق التحدى ؟!

وهل كان يمكن لأرسطو أن يقصد الأخلاق بوجه عام ، وعلى إطلاق ، في عصر اهتمت فيه كل القيم والموازين والمعايير والضوابط الأخلاقية بقتل سقراط ١٩

هل كان يمكن لأرسطو ألا يكشف وجود نوعين من الأخلاق يقف كل منهما في مواجهة الآخر ، تضادا ، وتناقضا ، وصراعا ١٩

وهل كان يمكن أن يخلق أرسطو (العلماني) في المستوى التجريدي المطلق والعام وهو يتحدث عن الأخلاق في الفن ، أو الأخلاق والفن ، أو علاقة الأخلاق بالفن ، والفن بالأخلاق ١٩

أم أن الحديث يدور فعلا حول أشياء أخرى مصطلح عليها ، وإن كان يدور شكلا حول الفن والأخلاق ؟

تري لعله كانت ثمة قضية « أخلاقية » أكثر إلحاحا — حينذاك — من قضية سقراط . وإعدام سقراط ، وتشريد ونفى ومطاردة تلاميذه ، وإهالة التهم والافتراءات على قبره المجهول ، وتبع أي أثر ولكلماته فضلا عن محاوراته الشفاهية الجواله ١٩

وهل كان يمكن لأرسطو ، والقضية الأخلاقية على تلك الدرجة من الإلحاح ، أن يقول بعزل الفن عن الأخلاق ، والأخلاق عن الفن ، سواء أكان يتحدث عن الأخلاق « السائدة » التي أهدمت سقراط ، أو عن الأخلاق « المسودة » التي خلدت سقراط ١٩

هنا أحب أن أعود إلى قضية أجلت الحديث فيها عمدا إلى أن أفرغ من طرح الأسئلة السابقة .. تلك هي قضية « المحاكاة » التي لا يُذكر بها أرسطو في الفن ، ولا يُذكر فن الشعر لأرسطو ، إلا وذكرت

معه « المحاكاة » ، سواء ذكرها البعض كمسلمة — كما ذكرها أرسطو نفسه — أو كموضوع خلاف — كما يحدث نادرا جدا .. والغريب أن أرسطو يسوق هذه القضية الخطيرة كقضية لا يحتمل أن يثور حولها خلاف ، أو كقضية واضحة بذاتها ، مما يدل على أنها كانت على عهد أرسطو من المقولات الشائعة التي لا يرفضها كثيرون .. خاصة وأنها ترجع إلى أفلاطون ، وربما ترجع إلى ما قبل أفلاطون ، ولكن أصلها موضوع بحث آخر !..

المهم أن أرسطو يبدأ الكلام عن الملحمة والمأساة والديرامبوس وغيرها من أنواع الشعر باعتبارها « محاكيات » أو أنواعا من « المحاكاة » ، دون أن يقف ليبين لنا ماهي « المحاكاة » ، وكأنه يتوقع منا ألا نطرح هذا السؤال البديهي ، في قضية بديهية ، أو مسلم بها سلفا ، أو مفروغ منها ، ومن ثم يستمر في الحديث ، بعد الأنواع ، عن الوسائل والموضوعات ، وطريقة العلاج التي تفرق بين نوع من المحاكيات ونوع آخر ، حتى يصل إلى الفصل الرابع فيعود فجأة إلى حيث كان يجب أن يبدأ . يعود إلى نشأة الشعر ، وبالتالي يعود فيصطدم بضرورة الإجابة عن السؤال البديهي بالذات الذي صادر عليه في مستهل حديثه . ألا وهو : المحاكاة . ماهي ؟ هل هي مجرد خطأ منهجي ؟ لا أظن وأرسطو نفسه أستاذ أساتذة المنهج !.. ولكن هذا الخطأ ذاته ، يعني أن أرسطو يعلم جيدا في الفصل الرابع أنه تغطي قضية أساسية ، لا يمكن بدون الوقوف عندها ، أن يفضى المنهج إلى شيء .. فقبل أن يقرر أن الشعر محاكاة يجب أن نكون قد أوضحنا ماهية الشعر ، وماهية المحاكاة ، وبعد ذلك فقط يمكننا أن نتحدث عن الأنواع الشعرية ، وعن المحاكيات . وإذا كان الشعر

محاكاة ، فهل المحاكاة شعر ؟! وإذا كان الشعر المسرحى هو المقصود
بالشعر المحاكاة ، فما القول فى الشعر غير المسرحى ؟! وإذا افترضنا
أن الشعر — أى شعر — من طبيعته المحاكاة ، فهل من طبيعة
المحاكاة — أية محاكاة — أن تكون شعرية ؟!..

كان يجب إذن أن يجرى الفصل الأول من كتاب ارسطو بعد
الفصل الرابع والفصل الرابع قبل الفصل الأول ، لو توخى ارسطو
المنهجى سلامة المنهج !.. فلماذا حدث التقديم والتأخير ؟ وحدث
عن عمد أو عن غير عمد ؟! أم أن المحاكاة فى حد ذاتها — وهى
إحدى دعامتين يقوم عليهما الكتاب ، حيث الأخرى هى التطهير ،
ومع ذلك فهى أقرب إلى الورود فى الذهن والذاكرة ، كلما دار
الحديث عن الكتاب — أم أن المحاكاة فى حد ذاتها ليست قضية تهم
ارسطو بالدرجة التى تصورها كل نقاده وشراحه ومفسريه ، منذ تم
العثور على النص ، وتمت فيما يبدو عملية تصحيحه وضبطه ؟!

وإذا عدنا إلى الفصل الرابع ، وجدنا ارسطو — المعلم — يجيب
على السؤالين الخطيرين . ما هو الشعر وكيف نشأ ؟ وما هى المحاكاة
وكيف نشأت ؟ بطريقة ساذجة وهروبية ، ولا يمكن توقعها من
ارسطو ، طريقة لا تجيب فى النهاية عن شيء . لا فى الشعر ، ولا فى
المحاكاة . فيقول :

« ويبدو أن الشعر نشأ من سببين كلاهما طبيعى . فالمحاكاة غريزة
فى الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة . والإنسان يختلف عن سائر
الحيوان فى كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتسب معارفه
الأولية ، كما أن الناس يجدون لذة فى المحاكاة » .

فهل يقصد ارسطو المحاكاة بالمعنى الساذج ، معنى التقليد على طريقة القردة ؟..

أم يقصد المحاكاة بالمعنى المسرحي ، معنى التشبيه ، والتشبيه ، والتقمص ؟

أم يقصد المحاكاة بالمعنى الصوفي ، معنى الحلول ، أو التناسخ ؟
يمكننا أن نسوق كلام ارسطو السابق هنا بالشكل الحوارى التالى خاصة وأن روستانى يعتقد أن الآراء التى يعرضها ارسطو هنا ، كانت جزءا من محاوره لأرسطو « فى الشعراء » :

- س : ما الشعر ؟
أرسطو : الشعر محاكاة ..
س : وما المحاكاة ؟
أرسطو : المحاكاة غريزة ..
س : إذن ما الشعر ؟
أرسطو : غريزة ..
س : ما أسباب نشوء الشعر ؟
أرسطو : النزوع إلى المحاكاة .
س : وما أسباب النزوع إلى المحاكاة ؟
أرسطو : غريزة الشعر !!
س : وما أسباب الشعر الذى هو نزوع إلى المحاكاة ؟
أرسطو : الناس يجلدون للذة فى المحاكاة .
أولا : انتهينا إلى مبدأ اللذة !

ثانيا : ردت المحاكاة والشعر إلى الغريزة ، وأصبح كلاهما طبيعيا ، وظلت القضية على غموضها السابق !

هكذا يبدو الأمر للوهلة الأولى .. وهو أمر مستحيل !

لقد وضع الرجل في عباراته مسمارا غاية في القوة والثبات والنفاذ ، مسمارا لعله هو الإضافة الأرسطية الحقيقية لمبدأ المحاكاة ! وذلك حين اعتبر المحاكاة وسيلة من وسائل المعرفة في قوله « وبالمحاكاة » يكتسب معارفه الأولية . وتأتى هذه العبارة قبل قوله « كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة » مما يدل على أن المحاكاة كوسيلة للذة — في نظر أرسطو — مسألة إضافية ، أو تكميلية ، أو ثانوية ، إلى جانب المحاكاة كوسيلة من وسائل المعرفة !. فلو كان يقصد بقوله : الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعدادا للمحاكاة ، أن الإنسان أقدر على المحاكاة بمعنى « التقليد » الحرفي ، لكانت القردة أكثر شاعرية من الإنسان !.. لكنه يقصد أن الإنسان أكثر الحيوانات استعدادا للمحاكاة ، بمعنى الاستعداد للمعرفة عن طريق المحاكاة ، ومن هنا لا يمكن أن تتفوق عليه القردة !.. وهو يعود فيؤكد ذلك بقوله « وسبب آخر — يقصد بعد غريزة المحاكاة بالمعنى الحرفي — هو أن التعلم للذيد لا للفلاسفة وحدهم ، بل وأيضا لسائر الناس » .

ماكر هو أرسطو . فاللذة إذن هي لذة التعلم ، لذة الفكر والتفكير . لذة المعرفة وهي الغريزة التي يتميز بها الإنسان فعلا عن الحيوان . وإذن فقد ربط أرسطو بمكر بين المحاكاة والشعر والفكر ، وبين المحاكاة الشعرية والعقل ، مما يتسق مع ما قاله أرسطو في « ما

بعد الطبيعة » من أن الرغبة في المعرفة ، أى حب الاستطلاع ، غريزة
في الناس جميعا !

الشعر إذن معرفة !

والمحاكاة .. معرفة !

فلنتذكر هذا جيدا ، إلى أن نصل إلى مبدأ « التعرف » الذى يعتبر
في نظرى بعد مبدأ التطهير ، أخطر إضافة أرسطية في كتاب فن
الشعر !.. وإن كان هو نفسه يتعجلنا حين يؤكد مبدأ المعرفة في الفن
وهو يشير إلى مبدأ آخر ، هو التعرف وذلك في قوله « فنحن نسر
برؤية الصور ، لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه .
كأن نقول إن هذه الصورة هي صورة فلان » .. أى أن لها مقابلا
موضوعيا ، وللصورة . فماذا لو لم يكن هناك هذا المقابل الموضوعى
لصورة ما ؟ هنا يخرجها أرسطو عن المحاكاة ، وبالتالي عن الفن لعدم
تحقق شرط التعرف ، فيقول : « فإن لم نكن رأينا موضوعها من
قبل ، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، ولكن لائقان صناعتها ، أو
لألوانها أو ما شكل ذلك » .. ومعنى هذا أنها لم تعد فنا !! فالمحاكاة
كمعرفة وتعرف ، تحقق لنا درجة من اللذة والسرور ، أما تلك
الأعمال التى تحقق تلك الدرجة من اللذة والسرور ، دون أن تكون
وسيلة من وسائل المعرفة والتعرف ، فليست بعد محاكاة !.. ولو كان
أرسطو يقصد مبدأ « اللذة » في معزل عن « المعرفة » لما كان له أن
يخرج الأعمال « اللذيذة » من دائرة الفن ، بإخراجها من دائرة
« المحاكاة » ، كما يفعل الآن !!

إذن فهو يشترط في « الصورة » أيا كان نوعها أن تكون قد
« رأينا موضوعها من قبل » ، وأن نتعرف فيها على هذا الموضوع !
ما من شك في أن الشعر وُجد قبل المسرح .. ولكن ما من شك
أيضا في أن المسرح انبثق من الشعر !. ولكن متى انبثق المسرح من
الشعر ؟

المعروف وفقا لأرسطو أن الشعر بدأ بالارتجال ، وأنه انقسم
« وفقا لطباع الشعراء . فذوو النفوس النبيلة حاكوا أفعال النبيلة
وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأذنياء
فأنشأوا الأهاجي . بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح .. فالشعراء
القدماء إذن أنفعا بأوزان بطولية والآخرون بأوزان إيماية .. ولما
ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين أخذوا أحد هذين
النوعين — وفقا لطباعهم الخاصة — شعراء ملاح ، بدلا من أن
يكونوا شعراء أياميين ، والبعض الآخر شعراء مأسى بدلا من شعراء
ملاحم .. »

ولكن كيف ظهرت المأساة والملهاة ؟ ومتى ؟ وأين ؟

ما مراحل التطور التي قطعتها المأساة والملهاة انبثاقا من الشعر
المرتجل ؟ مشوار طويل من الشعر المرتجل ، إلى الملحمة والمأساة !
ومشوار طويل من الشعر المرتجل إلى الأناشيد « الاحليلية » إلى
الملهاة !

يقول أرسطو « ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا (هي
والملهاة فالمأساة ترجع إلى مؤلفي الديرامبوس ، والملهاة ترجع إلى

مؤلفى الأناشيد الإحليلية) نسبة إلى آلة التناسل فى الذكور (التى لاتزال يتغنى بها فى كثير من المدن) .. ثم نمت شيئا فشيئا بإثماء العناصر الخاصة بها . وبعد أن مرت بعدة أطوار ، ثبتت ، واستقرت ، لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة » ..

إن السؤال الذى يطرحه أرسطو فى قوله :

« ولسنا ندرى من الذى أوجد الأقنعة ، والمداخل ، وعدد الممثلين ، وما أشبه هذا من تفصيلات » !

ثم الإشارة إلى « الأناشيد الإحليلية » كمرجع أو أصل للملهة ، مما يذكرنا بعضو التذكير فى الميثولوجيا المصرية القديمة ، وفى أسطورة إيزيس وأوزوريس بالذات !

ثم ذكر الملحمة مع « الحوار السقراطى » عند الكلام عن وسائل المحاكاة !.

ثم المحاكاة لدى أرسطو — كما هى لدى أفلاطون من قبل — لا كمجرد تقليد على طريقة القروء ، أو نسخ ، وإنما كتشبيه وتقمص وفعل ، من حيث كونها محاكاة « لأفعال الآخرين » .. « تتم بأشخاص يعملون » ، ولا من ناحية أخرى — كما يقول أرسطو — لما كان الأمر أمر محاكاة فعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكاراً خاصة (لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفروق) .. فثمة علتان طبيعيتان تحددان الأفعال ، وأعنى بهما : الفكر والخلق . والأفعال هى التى تجعلنا نتجسس . أو نخفق والخرافة (أى الحكاية) هى محاكاة الفعل » .

كل ذلك علامات على طريق يسوقنا إليه أرسطو بذلك وبلا مباشرة ! فما دام الأمر أمر محاكاة فعل . ومادام الفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، فالأمر إذن لدى أرسطو أمر أشخاص يحاكون أشخاصا يفعلون ! أى أمر ممثلين يحاكون أشخاصا يفعلون . من هنا كان « الفعل » لدى الممثلين خرافة « حكاية » أى « تركيب الأفعال المنجزة » وكان « الخلق » ما نجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون من خلال الممثلين الذين يحاكون أفعالهم « إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات » . أما « الفكر » فهو كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقررون من خلال الأشخاص الذين يحاكون أفكارهم (الممثلين) .. لذلك يقرر أرسطو : « أن مصدر اللذة الحقيقى لنفس المشاهد للمأساة ، إنما هو في أجزاء الخرافة (الحكاية) ، أعنى التحولات والتعرفات » !

وهنا يضع أرسطو لغما غاية في الذكاء وفي الخطورة حين يقول : « فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها ويتلوها في المرتبة الثانية الأخلاق . وشبيه بهذا ما يقع في الرسم : فلو أن رساما أفاض في التلوين ، بأجمل الألوان ، ولكن بغير خطة مرسومة ، لجاء عمله ، في منزلة وجمالا من رسام يرسم صورة تخطيطية . إلا أن المأساة محاكاة فعل ، وبفضل الفعل نحاكى أناسا يفعلون ؟ » والفعل الذى تحاكيه المأساة يتصف باثنتين : الأولى أنه فعل نبيل ، والثانية أنه تام . ثم يقول أرسطو فجأة بأن « قوة المأساة تظل من غير مشاهدين ومن غير ممثلين » وهذا هو اللغم الثانى ! كيف ؟ وعن أية مأساة يتحدث هنا بالذات ؟ وكيف لقوة المأساة أن تظل من غير مشاهدين ، بل ومن غير ممثلين ؟

إنه يسوق هذا القول ، وهو يتحدث عن الإطار المادى للمأساة
(التزيينات والمنظر المسرحى ، بل والنشيد (صناعة الصوت) .. أو
عما يسمى بالجهاز المسرحى ...)

أثمة مأساة فى حد ذاتها تحدث بعيدا عن المسرح ؟
إن هذا هو الافتراض الوحيد الممكن لإمكان أن تكون ثمة مأساة
بلا مشاهدين ، ولا ممثلين ، وأن تكون مأساة قوية ، وأن تحتفظ
بقوتها :

أم أن هناك مأساة مسرحية (علنية) وأخرى غير مسرحية
(سرية) ؟

أم أن المأساة هى المسرح ذاته ، ومن هنا كانت الخرافة ،
(الحكاية) مبدأ وروح والمأساة ؟ ومن هنا أيضا . كانت المأساة فى
المسرح « مجرد تركيب أعمال منجزة » ؟ أى أن المسرح مجرد إعادة
لما تم إنجازه فعلا ، مجرد تقليد ، مجرد تشبيه ، مجرد مثال يُضرب ؟
ومن هنا كانت المحاكاة محاكاة أفعال تامة ، تمت خارج المسرح ليعيد
المسرح تركيبها ، مرة أخرى ، أمام مشاهدين ، وعن طريق ممثلين
يحاكون أفعال الغير ؟

إذن مادمنّا أمام نوعين من المأساة ، تلك التى يقوم بها (الغير) ،
وتلك التى يعيد تركيبها الممثلون أمام المشاهدين ، فنحن أيضا أمام
نوعين من المشاهدين هم أولئك الذين تمت أمامهم المأساة وممثلين هم
الذين ارتكبوا المأساة ، وبذلك تظل المأساة محتفظة بقوتها ، حتى لو

لم يُعد تركيبها أمام مشاهدي مسرح عن طريق ممثلي مسرح ا. انظروا
كم هو ماهر ؟ أرسطو ؟!

مرة ثانية : متى انبثق المسرح ؟

ومتى انبثق من الشعر ؟

ومتى كف الشعر عن أن يكون محض شعر ، ليصبح شعرا
مسرحيا ، أو مسرحا شعريا ؟

وإذا كان الشعر أسبق من النثر في الوجود ، فما كان لهذا السبب
الشعر المسرحي أو المسرح الشعري أسبق في الوجود من النثر
المسرحي أو المسرح النثري ؟

لماذا إذن أصبحت المسرحيات الشعرية بهذه الندرة الملفتة للنظر ،
لا في الواقع العالمي المعاصر ، بل في جميع مراحل التاريخ الإنساني ؟
هل يتعرض الشعر عامة ، والشعر المسرحي بوجه خاص ، لنوع
من المطاردة أو المصادرة ، في جميع أنحاء العالم ، وفي جميع العصور
مثلا ؟

ولماذا ارتبطت الهجرة من الشعر المسرحي إلى النثر المسرحي ،
لدى كبار شعراء المسرح الحديثين والمعاصرين ، بالنكسات والأزمات
الحادة في حياتهم الفنية والنفسية كأحسن مثلا ؟
أرسطو يقول :

« وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في
رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع » .. لأنه
يخطط للمستقبل ، ترى أهذا هو السبب ؟ .. ربما !!

ثم يقول :

« الشعر بالأحرى يروى الكلّي ، بينما التاريخ يروى الجزئي » ..

أى بمعنى آخر : الشعر يروى النموذجي ، فهو أكثر شمولاً من التاريخ . ولذلك أصبح الشعر « أوفر حظاً من الفلسفة ، وأسمى مقاماً من التاريخ ! » إذا كان الأمر كذلك ، فمن الطبيعي أن يتعرض الشعر للمطاردة ، والشعر للطرد ، والشعر المسرحي بالذات للحصر والحصار !

ومادام الشعر المسرحي ليس مسألة تاريخ ، وإنما هو تاريخ التاريخ ، لوضح هذا التعبير في « فلا داعي إلى الحرص بأي ثمن على الخرافات (الحكايات) التقليدية (أى على وقائع التاريخ الجزئية) التي تدور عليها مآسينا . بل هذا تحرص يثير الإشفاق ، لأن التواريخ المعروفة (هناك إذن تواريخ غير معروفة) ليست معروفة في الواقع إلا لقلة قليلة من الناس (كان !) ومع هذا فكل المشاهدين يستمتعون بها ، (أى لا داعي للحرفية في التناول التاريخي) ، ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ! طبعاً مادامت مهمته أساساً ، لا رواية ما حدث فعلاً بل ما يمكن أن يحدث .. أى التخطيط للمستقبل ، وهو المعنى غير الميتافيزيقي للتنبؤ بالمستقبل !!

إذن لم تعد المسألة مسألة شعر ! ..

ولم تعد مسألة شعر مسرحي فحسب !

بل أصبحت مسألة (الحكاية) ، شعراً أو نثراً ، مادام من

الممكن — كما يرى أرسطو نفسه — أن يكتب الإنسان كلاما منشورا
ويكون شاعرا ، ويكتب كلاما منظوما ويكون ناثرا .. فالمشكلة في
المبدأ وفي النهاية هي : ما الحكاية بالضبط ؟

ما مأساتنا .. أو مآسينا ؟

وما أصل الحكاية ؟ وأصل المأساة ؟ وكيف ؟ ومتى ؟

وأين ؟ وإلى متى ؟ وإلى أين ؟

الشعر بين المفروض والمرفوض

١٦٥

محاورة مع مارتن هايجر

ليس المقصود بهذه المحاورة دراسة في الشعر ، وإن كانت حلقة من سلسلة محاورات في الشعر ، وإنما المقصود هو تبيان التكتيك الذهني الماكر الذي يلجأ إليه بعض من يسمون بالفلاسفة لتمرير أفكارهم وخططهم المبيتة والخفية .. والسرية .. من خلال مناقشة أية قضية ، وخصوصا قضية الشعر القديمة قدم التفكير الفلسفي ، بل وقبل التفكير الفلسفي ، فليكن حسب هذه المحاورة أن تقنع القارئ المتواضع بضرورة الحذر من « الفلسفات » و « النظريات » و « المذاهب » .. خاصة تلك التي تبدو للوهلة الأولى منطقية ومقنعة ، ومتأسكة البناء ، ومرابطة المقدمات والنتائج .



« إن فرض الشعر معناه أن يعرض الإنسان نفسه
ليوم الحساب ! »

« هنريك ابسن »

في تصدير لكتاب « هيدجر » : « ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هيلدرلن وماهية الشعر » .. التقيت به على شوق عارم وحزن عميق — لأننى لا أعرف حتى كتابة هذه السطور أين هو الآن وأين استقر به المطاف مع غيره من أسراب الطيور المهاجرة من أرض النيل . وبكل تواضع العلماء ، وحكمة الفلاسفة ، وبهاء الأساتذة الآباء ، وبساطة أبناء البلد الطيب الذى يصر على أن يظل طبيبا ، رغم كل شيء ، منذ سقوط « طيبه » وربما قبل السقوط بقرون وقرون ، كان صاحب « الموت والعبقريّة » قد أنهى جميع « شكليات » اللقاء ، تلك التى كنت موشكا على التورط فيها بكل مشاعر الصبى ، الواقف فى « الكتاب » أمام « سيدنا » . و « سيدنا » فى القرية هو من علمنى الحرف ا. والأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى علمنى وعلم أجيالا ألوف ألوف الحروف . لهذا بادرت به بلا « شكليات » :

- أنا : إلى أبحث فى ماهية الشعر ؟
الدكتور : إذن فأنت تبحث فى ذلك الشيء الذى يُفضى البحث فيه إلى البحث فى كل شيء !
أنا : أعرف هذا بفضل خدماتك وخدمات أمثالك للثقافة المصرية والعربية !
الدكتور : هذا ضمان كاف لكيلا تفقد طريقك .
أنا : الحق أن ماهيات الشعر قد تعددت وتضاربت واختلطت وتشابهت ، إلى آخر ما يجعل من البحث فى « المسألة » سقوطا فى التيه !

الدكتور : البوصلة الوحيدة هي أن ترد كل ماهية للشعر إلى أساسها الفلسفي . إلى ماهية الفلسفة لدى هذا أو ذاك . عندئذ فقط يتضح كل شيء .

أنا : ولكن يبدو أحيانا أن البعض ممن يعالجون الشعر ليست لهم أية فلسفة على الإطلاق ، ولا أى تصور لماهية الفلسفة . بل ويصر البعض منهم على تكرار القسم بأنه لا يتعاطى الفلسفة ، ولا يفهم فيها ، ولا يعنيه أن يفهم ، ثم يشرع في « التنظير » للشعر والشعراء .

الدكتور : يكاد المريب يقول خذوني ! . إنهم جميعا مرييون ، ويجب الحذر منهم ، لأن رفض تعاطى الفلسفة — لو فرضنا أنه ممكن — هو في حد ذاته موقف من الفلسفة ومفهوم لها . هو في حد ذاته نوع من الفلسفة . فلا محل هنا لادّعاء البراءة أو الحياد ، أو بالتعبير العصري عدم الانحياز . إنهم يتفننون في إخفاء « فلسفتهم » الباطنة والكامنة وراء مفاهيمهم لماهية الشعر ، كنوع من التغطية على عملية « تمرير » تلك الفلسفات إلى عالم الشعر وبكل هدوء وبرود — التسرب والانتشار لحقن السم في مجارى الدم ! وحتى لا يُضبطوا بجريمة التلبس ، مع سبق الإصرار ، بالفلسفة والتفلسف ، الأمر الذى يفسد عليهم خططهم السرية الباطنة . فالإنسان كائن فلسفي ،

لأنه كائن مفكر ، وأى حرع من التفكير هو نوع من الفلسفة ، حتى التفكير في الانتحار ، أو الهجرة .. الخ .

أنا : هل لك أن تقول كلمتك في كتاب مع « مارتن هيدجر » ؟

الدكتور : في هذا الكتاب أبحاث لمارتن هيدجر قُطِب الفلسفة الوجودية ، تتناول رأيه في ماهية الفلسفة ، وفي علم ما بعد الطبيعة ، ثم محاضرة في ماهية الشعر اتخذت .. أنا : لا بد أن ينتهوا إلى الشعر والشعراء ، لدرجة أن المرء يحار . أ يكتبون في الفلسفة وصولاً إلى الشعر ؟ أم يكتبون في الشعر وصولاً إلى الفلسفة ؟ أم أن الشعراء يتبعهم الفلاسفة ؟ أم أن الفلاسفة يتبعهم الشعراء ؟ تفضل ياسيدنا . أكمل حديثك .

الدكتور : اتخذت نماذج لها من شعر « هيلدرلن » الشاعر الألماني الرومنتيكي العظيم ..

أنا : ولماذا « هيلدرلن » بالذات والشعر الألماني . المرحلة الرومنتيكية بالذات حافلة ورائعة بالنماذج ؟ .. لا يمكن أن يكون الاختيار صدفة خصوصاً من جانب « الفلاسفة » ولا بد أن يكون ثمة أمر في نفس أو في فلسفة « يعقوب » آمل في أن نستبطنه في مجرى الحوار . ولكن ماذا في ذلك ؟ .. ألا تتحالف لدينا في مصر والعالم العربي عصايات « المحترفين » من أرباع وأنصاف « النقاد » ، بل وفي كل مرحلة من

مراحل تاريخ شعرنا القديم والحديث والأكثر حداثة
 على تقديم « نماذج » منتقاة بعناية من الشعراء
 والأشعار ، وتحريض الكافة على احتذائها ، والسير
 تحت لوائها ، مع حصار وحجب وخنق ومصادرة
 النماذج المضادة ١٩. معذرة يا سيدنا فالحديث ذو
 شجون . لنمض في الحوار فقد نجد في مخزونات الهائل
 الكثير مما يفيدنا في فهم « ماهيات » الشعر أو
 « مرتباته » السرية التي تصرف بانتظام في مطلع كل
 شهر « للموظفين » من الشعراء ، كما للمجتهدين من
 الناشرين الذين يقف من خلفهم « الممولون »
 المجهولون أو المعلومون !..

إنهم لا يستحقون شيكا ، حتى عن استغلال
 قتلاهم في ترويج فلسفاتهم القاتلة ، تماما كما يفعل
 هايدجر بهردلين !

الدكتور : تتلمذ هايدجر على « هسرل » مؤسس فلسفة
 الظاهريات التي تستند إليها الوجودية ..

أنا : هذه معلومة ضرورية عن قطب الفلسفة الوجودية !

الدكتور : حصل على الدكتوراه الأولى مع رسالة عن « نظرية
 الحكم في « النزعة النفسانية » ..

أنا : معلومة أخرى ضرورية .. الفلسفة .. الحكم ..

الشعر .. أو العكس أو بأي ترتيب . ثالثا لايت
 للنظر في جميع الأبنية الفلسفية ، منذ سقراط في

محاوراته الشفوية ، وأفلاطون في محاوراته التحريرية ،
ثم أرسطو على التخصيص !

الدكتور : وفي سنة ١٩٣٣ انتخب مديرا لجامعة فريبورج . وفي
مايو من تلك السنة ألقى محاضرة بعنوان « الجامعة
الألمانية تؤكد ذاتها » كان لها دوى كبير لما ارتبطت به
من معان سياسية في تلك السنة التي تولى فيها أدولف
هتلر الحكم في ألمانيا !

أنا : هذه أخطر معلومة حتى الآن !

الدكتور : ومع ذلك فقد استقال من هذا المنصب بعد ذلك
بأشهر قليلة .

أنا : لن نقف عند دلالة هذه المعلومات رغم خطورتها .
أولا لأننى لا أحب أن أكون أحد العميان الذين
يصنفون القيل القيل فتجىء الصورة لدى كل منهم على
مقدار ما لمست منه يده !..

وثانيا : لأننى استرهب في الدوى الذى أحدثته
محاضرة « هيدجر » المذكورة خصوصا في لحظة
استيلاء هتلر على الحكم ، فلقد اعتدت على أن أشك
في تلك الظواهر والأحداث التي تحدث دويًا أو ضجة
أو مظاهرة ، خصوصا في ظل حكم نازى فاشى
هتلرى قدر ، يجيد تماما لعبة البروباجاندا والتجويه
والتغريب بالجماهير !.. وثالثا : لأننى مؤمن بشعار
« برخت » القائل بأن « التشكك يزعزع الجبال » .

ومن بين كل ما هو يقينى نجد الشك أكثر يقينا ..! نعم ياسيدى .. الشك هو الشيء الوحيد الذى لا شك فيه ..! وأخيرا : لأننى لست معنيا هنا بما إذا كان « هيدجر » قد استقال أم أقيـل أو ما إلى ذلك ..! فالمهم عندى هو فلسفة « هيدجر » وهى فى حد ذاتها — كما تعرف يادكتور وكما سيتبين من حوارنا — تضعه بقوة على المقعد الذى استقال منه منذ قليل ، وبكل قوة الانسجام مع النظام الجديد ، والاتساق معه ، والتخطيط لمغامراته فى المستقبل القريب ..! أما ما قد توحي به « الاستقالة » من خلاف بينه وبين النظام المتلى ، فلا تعليق لى الآن على الأقل ، سوى قول البسطاء فى قرنتى ، وهم أذكىاء جدا وفلاسفة إلى أبعد الحدود : « المصارين جوه البطن بتتخانى » وإذا كان المعنى فى بطن الشاعر ، فهو أيضا فى بطن الفيلسوف .. فلنبحث دائما عما هو فى البطن والباطن لا فى الدوى والضجة والمظاهرة ..! فلقد زرع « جوبلو » فى نفوسنا الكثير من المرات ، وعلمنا الكثير من العبر والدروس ، فأصبحنا فيما أعتقد ، أو فيما أرجو ، أكثر حذرا ويقظة وشكا . إذن اطمئن يادكتور .. قلن أكون رخيصة لكى استغل هذه المعلومة ضد هيدجر مادامت الصلة بين الوجودية والفاشية كانت صلة التأصيل الفلسفى ، قبل تربع هتلر على العرش .

ومادامت هذه الصلة قد أصبحت واضحة كل
الوضوح للقارىء العرفى الذكى بالرغم من عملوا
سنوات طوالاً فى التبشير بالوجودية عندنا ،
وخصوصاً فى لبنان ، وقبل سقوط « تل الزعتر »
بزمن بعيد !.. ثم أسمح لى — بعد هذه المقاطعة
الطويلة — إن ألقت النظر إلى أن الصلة بين
الوجودية والفاشية كانت أيضاً صلة « التبرير »
الفلسفى لكل جرائم هتلر فى حق الشعب الألمانى —
لا فى حق اليهود كما هو شائع أسطورياً — كما كانت
صلة استقطاب « المقاومة » للنازية فى مرحلة
المغامرات الحربية ، بتفريغ المقاومة من أى معنى
حقيقى ، وتحت اسم المقاومة ، وبنفس شعارتها ،
وراياتها ، مما جعل المقاومة بالمفهوم الوجودى ظاهرة
تميت المرء من الضحك أو من البكاء على طريقة
« شيلوه من فوق وأنا أقتله » ! ها أنت تبتسم
يادكتور !

- الدكتور : ولما دخل الحلفاء ألمانيا سنة ١٩٤٥ ، أخذوا عليه هذا
الموقف ، ففصلوه من منصبه كأستاذ بالجامعة .
أنا : هو وشأنه ، والحلفاء وشأنهم ، ولنا شئوننا !..
الدكتور : ولم يعد إليها — إلى الجامعة — إلا بعد ذلك بوضع
سنوات ليلقى القليل من المحاضرات !
أنا : ترى هل صاحبت عودته حركة انبعاث النازية فى
ألمانيا من جديد ؟ أم أن ذلك حدث ككل

« ظاهريات » العالم صدفة ؟ على العموم ، هذا سؤال جانبي لا يعنيني الإجابة عليه الآن في كثير أو قليل !

الدكتور : أفاد هيدجر من « ركرت » و « فيليند » ثلاثة أمور :

أنا : الأمر الأول ؟

الدكتور : إن فهم الفلسفة يقتضى دراسة تاريخها دراسة عميقة منذ السابقين على سقراط حتى اليوم .

أنا : ولكن هيدجر يأمولنا لا يصادر على شيء كما يصادر

على : « تاريخية » الفلسفة .. وحين يتحدث عن

« تاريخيتها » فلكى ينسف هذا التاريخ كله ، ويلغيه

تماما من ناحية ، ولكى يتحدث عن « التاريخ »

بمفهوم آخر معاد للتاريخ وللphilosophie في وقت واحد ،

وتلك هي اللعبة . لعبة الألفاظ . وما أسهل قواعدها

وأبعد — في نفس الوقت — مداها ! وإذن ، فالأمر

كما يقول أفلاطون على لسان سقراط في جمهوريته

الطيبة الذكر . « وإذن فما أحراكم يامن تعلمون كل

شيء ، بأن تشفقوا علينا بدلا من أن تغضبوا منا » !

الدكتور : وقد اهتم بهؤلاء السابقين على سقراط اهتماما خاصا في

محاضراته ، وبدأ ذلك واضحا في كتابه « المدخل إلى

الميتافيزيقا » .

أنا : ولماذا أهتم هذا الاهتمام بالسابقين على سقراط ؟ أمر

نوع من حرص المؤرخ الفيلسوف الذى يتقصى

« تاريخية » الفلسفة في منابع الأولى لها ؟ أم أن في الأمر سببا آخر ١٩

الدكتور : كان يرى أن شذرات هؤلاء الفلاسفة ، السابقين على

سقراط ، تنطوي على الإدراك الحق لمعنى الفلسفة ..

أنا : هذا يعنى أنه — هيدجر — يملك أو يعرف الإدراك

الحق لمعنى الفلسفة ، وأن رأسه برأس الفلاسفة

السابقين على سقراط والإحقيق به جميعا ، وهذا في

حد ذاته غرور مريب ، لأن أحدا لا يدعى أنه يعرف

اليقين هنا بالذات عن معنى الفلسفة ، وإلا لما تعددت

الفلسفات ، بل لما كان ثمة جدوى من استمرارنا في

الحوار . ثم لماذا « الشذرات » المتفرقة بالذات ، لا

الأبنية الفلسفية المتكاملة ، ولا هذه « الشذرات »

نفسها ، باعتبارها نتائج أو بقايا لفلسفات متكاملة

غير مدونة ، كالأثار المتبقية من الهياكل الفلسفية

المدمّرة !.. ثم لماذا الشذرات الباقية من الفلاسفة

السابقين على سقراط — بالذات — مع أن الكثير منها

موجود ومتوفر لدى سقراط نفسه . ولدى كثيرين

من معاصريه ، ولدى اللاحقين له ، ممن أصابهم أو

أخطأتهم كتوس السم المترعة ، والمعدة قبل وإبان

وبعد التفلسف . ثلاث مرات . أوشك أن أقول قبل

الأكل وبعد الأكل ١٩. ثم لماذا تنطوي تلك الشذرات

بالذات لدى هيدجر بالذات على الإدراك الحق لمعنى

الفلسفة ؟.. ولكن اغفرلى ياسيدى نزاحم الأسئلة في

رأسى الصغير ، وقل لى : الأمر الثانى من فضلك
الذى أفاده « هيدجر » من « ركرت »
و « فيتليند » ؟

الدكتور : أفاد أن مناهج العلوم الطبيعية وموضوعاتها تتميز كل
التميز عن مناهج علوم الروح وموضوعاتها .

أفا : المهم أن نفهم ماذا يعنى « ركرت » و « فيتليند » ،
ومن بعدهما هيدجر وأضراهم بالعلوم الطبيعية
وبموضوعاتها ، وعلوم الروح وموضوعاتها . وذلك
حتى يمكننا أن نفهم : هل تتميز هذه عن تلك أم
لا ؟ وكل التمييز أم بعض التمييز ؟ ألا يمكن نسف
المنهج بمجرد نسف الموضوع أو استبداله ، أو
عبوره ، أو تجاوزه ، أو المصادرة عليه ، بمجرد اللعب
بدلالات الألفاظ المجازية أو الحقيقية ؟! أو كما يقول
أفلاطون على لسان سقراط المسكين : « أياكون
الموسيقى ممارسة لفن إذا جعل الناس أجهل
بالموسيقى ؟ وقياسا على هذا القول المأثور : أياكون
الفيلسوف ممارسة للفلسفة إذا جعل الناس أجهل
بالفلسفة ؟! .. أرجوك يادكتور ، وياسيدنا ،
ويامولانا ، هل من مثل ؟!

الدكتور : مثل علم التاريخ الذى رأى « ركرت » و « دلتاي »
أنه ينبغى أن يقوم على الفهم بالمعنى الملى لهذا اللفظ ،
أى إدراك دوافع الناس فى أفعالهم ، بوصفهم أفرادا ،
ووصفهم أعضاء فى جماعات ..

: هذا مثل رائع نشكرك عليه يادكتور . الفهم
دوافع الناس في أفعالهم . مجرد فعل ورد فعل
منعكس شرطى وغير شرطى .. الخ .. مجر
سيكولوجى « للظاهريات » ومنها ()
بوصفهم « أفرادا » ، وبوصفهم أعض
« جماعات » وتعبير « جماعيات » لا « مجر
تعبير مقصود هنا بالذات ، وبلا شك .
رجعنا إلى « المنهج السيكولوجى » . خطوة
مع « فرويد » و « التحليل النفسى » وحجها
أو وجهها لظهر ! خطوة إلى الوراء ونجد
أفلاطون الشهير يخلى مكانه لثالوث « الأنا الا
« الأنا » و « الهو » بضمير الغائب ! . لا
يادكتور من فضلك . خطوة أخرى ، و:
الوصل بين منهج « التحليل النفسى » بكل
والوجودية فلسفة وأدبا ومقاومة للفاشية
أبعد ، ونفهم همزات الوصل بين كل ما
رسالة الدكتوراة عن « نظرية الحكم فى
النفسانية » ، ومحاضرة « الجامعة الألمانية تؤك
فى تلك السنة التى تولى فيها هتلر مقاليد ا
ألمانيا ١١ وإن كنت أعود فأقول : إن هذا
كثيرا ، وإنما تعيننى فلسفة « الرجل » ..
« علم تاريخ » يتحدثون ، وهم — كما ته
يادكتور ، وكما سيعلمه القارئ بعد قليل —

العلم والتاريخ ، صديقنا الذى لا يخون فى معركتنا
الشعرية ، مع أعداء العلم والتاريخ والشعر ١٩
وسنكتشف فى النهاية — وإن كنت لا أحب أن
أستبق الحديث — أنهم يعدون الخطط الفلسفية
والسرية والبوليسية لتبرير استمرار طرد ونفى
وتغريب وتهجير واغتيال الشعراء ، على مدى تاريخ
الإنسانية الذى نستمد منه وثائق ومستندات
وحشيات الجريمة (التمثيلية) على مدى العصور .
الجريمة الكاملة . لكى نؤكد ونثبت ونزرع أرجل
الشعراء فى الأرض . أية أرض !! مؤمنين بأن الشعراء
هم طلائع الشعوب ، وبأن طمس وتزييف التاريخ
عامّة ، لا تاريخ الشعوب ، ولا تاريخ الفلسفة ، هو
امتداد واستمرار للجريمة الكاملة فى كل جيل .
معدرة ياسيدى الدكتور لهذا الحماس ، فنحن الصغار
لا نملك غير هذا الحماس .. الحماس والأمل . وكما
يقول « بندار » .. « إن الأمل ليسعى إلى نفس من
يعيش عادلا قديسا . وهو الذى يتعهد ويرعاه فى
كهولته ، وهو رفيقه فى رحلته . إنه الأمل الذى يبدد
بقوة طاغية ما فى نفس الإنسان من قلق » !! فقل لنا
من فضلك يادكتور : ما الأمر الثالث الذى « أفاده »
هيدجر المكرم من « ركرت » و « فيتليند » ١٩

الدكتور : إن الفلسفة تختلف فى منهجها وموضوعها ، عن
العلوم الطبيعية وعلوم الروح على السواء ..

أنا : إذن نحن إزاء تعدد مناهج ، زحام مناهج ، أزمة
كأزمة المواصلات ، أو « فراخ الجمعية
التعاونية » .. فكيف بالله نصل إلى منهج يوحد
جميع المناهج ؟ أو كما قال « ما يكوفسكى » ليتهم
يعقدون اجتماعا ليحرموا فيه جميع الاجتماعات ! .. أم
أن الكون ، الوجود ، يعانى هو أيضا من تعدد
الآلهة ، وتعدد المناهج — وبالتالي — فى منظوره وفى
غير المنظور وفيما بين اللانهاية الكبرى واللانهاية
الصغرى ، وفيما هو ظاهرى ، وما هو باطنى ، أو
فى اللانهايتين ذاتهما .. أم .. أم ماذا ؟

الدكتور : فالفلسفة ليست علما تاريخيا ..

أنا : بطلوا ده .. واسمعوا ده .. ! .. منذ لحظات فقط
كان هيدجر قد فهم من ركزت : « فهم الفلسفة
يقتضى دراسة تاريخها دراسة عميقة منذ السابقين على
سقراط حتى اليوم » والعهد عليك يا دكتور ..
فأين ذهبت « تاريخية » الفلسفة ، وكيف لها — بلا
تاريخ — أن تصبح علما ؟ كيف إذا كنا قد نسفنا
« العلمية » فيها و « التاريخية » معا ، وقبل أن
نتحدث عن الشعر والشعراء ؟ .. من الطبيعى أن
تصبح الفلسفة لديه — هيدجر — أبعد ما تكون عن
العلم والتاريخ ، لأنهم يخشون العلم ، كما يخشون
التاريخ ، كما يخشون الشعراء ذاكرة الشعوب ! ..

الفلسفة إذن ليست علما تاريخيا . وماذا أيضا
يادكتور ؟!

الدكتور : ولا علما طبيعيا ..
أنا : طبعاً .. وهذا في حد ذاته أمر « طبيعي » وسنرى بعد
ذلك حتما النتائج « الشكلية » المتزاخمة والمتلاحقة ،
صدورا من المقدمات الماكرة التي ترى « الهدف »
جيذا وعلى بعد . ويبدو أن الفلسفة ستصبح في النهاية
« ولا حاجة أبدا » . ما الفلسفة لدى هيدجر
يادكتور ؟!

الدكتور : الفلسفة علم الوجود ..

أنا : أي وجود ؟ .. وعلمه بأية كيفية ، وقد نسفنا العلم ؟
بالفلسفة ياترى التي ليست علما ، بل شذرات
متفرقة من السابقين على سقراط ؟ وليست تاريخا ولا
علما تاريخيا ؟ وإذا كان التاريخ لدى هيدجر يعنى نفى
« التاريخية » ، « والعلم » ونفى « المنهجية » ،
والفلسفة نفى « الفلسفية » ، والمنهج « نفى »
المنهجية ، فليس في وسعنا نحن الصغار إلا أن نبدأ
دائما بالسؤال : ماذا يعنى فلان بكذا ؟ .. وذلك
حتى يمكننا أن نفهم ماذا يقول ؟ ولماذا ؟ ولحساب
من ؟ ولماذا ؟ .. ترى — مثلا — هل يهدف
« هيدجر » بعد نفى الفلسفة ، ونفى العلم ، ونفى
التاريخية ، إلى نسف « الوجود » ؟ .. وماذا يعنى

« الوجود » لديه ؟ ولماذا لا يكون مستهدفا بكلمة
« الوجود » الميتافيزيقية « وجودا » أبعد ما يكون عن
الميتافيزيقا إن كان « للوجود » — ميتافيزيقا — معنى
واحد وهذا كذب ؟ أقول لماذا لا يكون مستهدفا
نفس « النزعة النفسانية » و « قضية الحكم » في لحظة
استيلاء هتلر على الحكم ، ولا علاقة لهيدجر على
الإطلاق بالفلسفة والتفلسف ، وإنما هي مجرد
« اصطلاحات سرّية » تم الاتفاق عليها كوسيلة
للتفاهم على بعد ، دون أن تنكشف الخطوط السريّة .
فليفهم الناس أننا نتحدث في الميتافيزيقا ، وهذا يعطينا
الفرصة كاملة لأن نتحدث تحت ستار الميتافيزيقا ، في
كل ما نريد ، ثم نجيء نحن السذج ، فنصدق أنهم فعلا
يتحدثون في الفلسفة ، لا في « النزعة النفسانية
وقضية الحكم » لسبب واحد هو أننا لا نعرف مفتاح
« الشفرة » . واقرأ يا دكتور غلاف الكتاب الذى
شرفته بالمقدمة . ما الفلسفة ؟ كما « يراد لها أن
تكون » ؟ .. وما الميتافيزيقا ؟ « كما يراد لها أن
تكون » .. ومن هو هيلدرلن ؟ كما يراد تصويره ؟
وماهية الشعر ؟ كما يجب أن تكون بحيث يتفق كل
هذا مع نزعتنا « النفسانية وقضية الحكم » ؟ .. حتى
أنت يا أستاذى الدكتور ، صدقت أن هيدجر يتحدث
عن « الوجود » ، بالمعنى الفلسفى أو الميتافيزيقى .
ولكن لى معك حساب آخر ، ليس هذا وقته

المناسب .. الفلسفة « علم الوجود » كما يقول
هيدجر . ثم لماذا ؟

الدكتور : علم الوجود .. يختلف في منهجه وموضوعه عن سائر
العلوم !

أنا : تأتي ؟ .. لا تعقيب هنا .. فلتتجاوز « سلبيات »
النفى لدى هيدجر ، علنا نجد لديه « إيجابيات »
تفيدنا . من يدري ؟ . قد يبيض الديك في « الزمان
الوجودي » الفاشي ، الذي يبدو أنه آخر زمن !

الدكتور : والفلسفة أساسا هي (انطولوجيا = علم وجود
أساسية) .

أنا : أنطولوجيا = ظاهراتية ، علم وجود = لاعلم ولا
وجود ! . « أساسية » هذا حق ، ولكن من حيث أنها
« تأسيس » لبناء « فلسفي » ما ! .. من ناحية ،
ومن حيث أنها المقدمة الأولى التي تنبثق منها نتائج
هذه « الفلسفة » ، والتي تبدأ — حتما بالمصادرة على
العلم والتاريخ ، وبالتالي على « الوجود » ذاته ،
لاستحالة العلم به . ولهذا يادكتور ..

الدكتور : تتخذ نقطة ابتدائها من الآنية أي من « الوجود
الإنساني » ، وجودنا نحن ! ..

أنا : موقف « مثالي » قديم جدا ، وعادى جدا ، وخبيث
جدا ، ومكرور جدا ، على مدى عصور الفكر
الفلسفي ، وإن كان كالعادة — عادة الأفاعى —
يخرج علينا بجلود مبتكرة وبكثرة — في عصرنا هذا

بالذات — تورث البلبلة والزلزلة والصداع ،
وخصوصا للقادمين مثلى من كتاب القرية ١.. إنه
نفس الموقف « المثالى » من قضية « الفكر »
و « الوجود » الشهيرة ، ولكنه لدى هيدجر لا
يستحق حتى أن يتحمل شرف « المثالية » كما لدى
« هيجل » مثلا . وذلك لأنه لا يحمل نفس
الإخلاص ، وحسن النية ، والعمق فى التفكير الهادف
إلى فهم تناقضات الوجود ، ومحاولة لضمها فى
نظام . وإنما يهدف موقف هيدجر — إلى تحويل
« الوجود » و « الفكر » معا إلى مجرد « شذرات » لا
اتساق بينها ، ولا علاقة ، ولا قانون ، ولا نظام ،
ولا تكامل ، ولا انسجام ولا تناقض ، ولا معنى ،
ولا هدف ١..

ترى ما عساها تكون « الآتية » بعد هذا فى
مفهوم هيدجر الذى سنكتشف أنه — إن لم نكن قد
اكتشفنا — يعنى أشياء أخرى تماما بنفس الكلمات
التي نستعملها نحن فى أحاديثنا البريقة ، أو التي
اصطلحنا عليها كوسيلة للاتصال والايصال والحوار
والتفاهم ١٢. اسمح لى هنا يادكتور أن أذكر قول
بريخت « الداء الأسود على هذا الكوكب .. داء
الاتصال » ١.. ولو عرفنا كيف « يتصلون » لأمكننا
أن « نتصل » فيما بيننا ، ونقطع فى نفس الوقت

اتصاهم !.. أرجوك يادكتور أن « تستطيع معي صبرا » !.. تقول أن « الآنية لدى هيدجر تعني « الوجود الإنساني » .. فعن أي « وجود إنساني » يتحدث !؟ .. وعلى من تعود « نحن » في « قوله » وجودنا نحن .. نحن من !؟ الحكماء في نظرية الحكم في النزعة النفسانية أم المحكومون في « ظل » أو « قيط » النزعة « النفسانية » ونظرية الحكم !؟ نحن من ؟ .. الصاعدون إلى « الحكم » أم الهابطون إلى « الأقبية السوداء » !؟ الذين تحكمهم « النزعات النفسانية » المريضة ؟ أم الذين يتحكمون في نزعاتهم الإنسانية رغم أمراضهم النفسية والبدنية بصحة واحدة ، هي الصحة العقلية التي وهبها لهم الله والأرض والتاريخ والفكر !؟ وأخيرا نحن من !؟ نحن الأعوان — البطانة — الكورس — الطبالين — الزمارين — أم نحن المقاومة الباسلة من جانب الشعب الألماني وشهداء الأبطال ، شهداء الفكر والعمل وسائر القيم الرائعة ؟ أم أولئك الذين باعوا الله للشيطان ، ترى عن أي « وجود إنساني » يتحدث أمثال هيدجر يادكتور بدوى !؟ .. وإذا كانت الفلسفة هي انطولوجيا — علم وجود — فما عساه يكون العلم !؟ ..

الدكتور : العلم الطبيعي يدرس الخصائص الوجودية « الأونطيقية » أي المتعلقة بموجودات عينية جزئية !.

أنا : الموجودات العينية فقط ؟ .. فماذا عن الموجودات غير العينية ١٩ والجزئية فقط ١٩ أى البعيدة كل البعد عن أى نظام ، وأى قانون ، وأى ناموس ، وأية علاقة بالجزئيات — الأخرى ، وغير العينية التى تشكل ما يسمى « بالوجود » والمأخوذة كجزئية — كظاهرة — فى معزل عن وسطها وتاريخها ، والمستحيلة على العلم والمعرفة والفكر . هكذا يدور « هيدجر » فى ساقية جمحا الجافة القاع كالثور الأعمى .. لا .. إنه ليس بأعمى . إنه يفعل ذلك ليحبب إلينا عملية الدوران فى الفراغ بلا جدوى ، لنصبح جميعا كالثيران العمياء ويواصلوا هم « التفلسف » .. مادام العلم التاريخى لدى « هيدجر » يقوم على حد قولك يا دكتور ..

الدكتور : على الفهم أى إدراك الدوافع ..

أنا : الدوافع النفسية !.. ومادامت الفلسفة أيضا لديه ..
الدكتور : تعتمد على منهج الظاهريات وهو منهج يعتمد على وصف أصول الشعور .

أنا : تمهيدا للبحث عن وسائل ترويض الثور المتمرده !.. ولكن هذه مهمة « أطباء » النازية الذين تفتنوا فى اختراع وسائل ترويض (الإنسان) ، حتى الركوع والانقياد والاستسلام والمساومة والمهادنة والمصالحة ، مما تحفل به الملفات التى يجب أن تضم أيضاً المؤلفات

الفلسفية بالذات ، والكتابات عن الشعر والشعراء
بوجه أكثر خصوصية !..

الدكتور : ولهذا فإن « هيدجر » في دراسته الظاهرية للوجود ،
إنما يصف أحوال الوجود الشعورية الأساسية .

أنا : الحق أن الأحوال الصحية والمزاجية والشعورية
« للوجود » سيئة جدا في عصرنا هذا الجهنمي .
ولكن ماعساها يادكتور أن تكون أحوال (الوجود)
الشعورية (الأساسية) ؟ ثم ألا يثير الريبة في نفسك
تعبير الظاهرية في حد ذاته ، ذلك الذي يوحى —
بمفهوم المخالفة — وجود « باطنية » أو « باطنانية » إن
لم يضحك هذا التعبير ؟

لا تجبني من فضلك عن هذا السؤال العابر
المستريب ، ولكن أجبنى : ماعساها أن تكون
(أحوال) .. (الوجود) .. (الشعورية) ..
(الأساسية) لدى هيدجر ..

الدكتور : الهم .. القلق .. الموت .. الشعور .. الزمان ..
التناهي .. السقوط .. الخطيئة .. الخ ..

أنا : ألم أقل لك إن صحة (الوجود) سيئة للغاية ؟ لهذا
كثرت مستشفيات المجانين في جميع أنحاء العالم ، كما
كان الأمر — والمعهدة على الرواة — في عهد المماليك
بالذات ؟! لهذا تعددت وتفرعت طرق (علم)
النفس . وتكاثر (الخبراء) في استبطان الدوافع

(الإنسانية) ، وانتشر (الاكتئاب النفسى)
و (انقسام الشخصية) .. حبوب منع التفكير ١٩٠٠ ..
لا أدري كيف يمكن أن يستمر حوارنا هذا تحت اسم
الفلسفة والميتافيزيقا وماهية الشعر ، إذا كان الأمر قد
انتهى بنا قبل أن نبدأ ... إلى دراسة الدوافع والنزعات
السيكولوجية الكامنة وراء أمراض عصرنا المشرف ،
من هم وقلق وموت وسقوط وخطيئة إلى آخر
القائمة .. بما فى ذلك السرطان والبلهارسيا والدودة
الشريطية .. وكل هذا هو « الوجود » ..
و « الوجود الآلى والعينى والجزائى » .. قل لى بعد
هذا يادكتور ما « الفينومينولوجيا » لدى
هيدجر ١٩٠٠

الدكتور : إن الفينومينولوجيا ... هكذا يقول هيدجر — معناها
أولا وقبل كل شيء تصور للمنهج . إنها لا تصف
التركيب الواقعى لموضوع البحث الفلسفى ، بل
الكيفية التى يتبدى عليها .

أنا : زدنى وضوحا من فضلك .

الدكتور : هذا اللفظ يعبر عن شعار يمكن صياغته هكذا : « إلى
الأشياء نفسها .. » وهذا فى مقابل التركيبات الملحقه
فى الهواء والاختراعات العارضة ، وفى مقابل
تصورات لا مبرر لها ظاهريا فحسب ، وفى مقابل
المشاكل السطحية التى تفرض نفسها مشاكل حقيقية
من جيل إلى جيل .

هذا اللفظ ياسيدنا يمكن صياغته هكذا أيضاً : « إلى الأشياء كمحض جزئيات عينية تقع في نطاق المحسوس معزولة في نفسها عن نفسها » .. وهذا في ذاته يادكتور — كما لا يخفى عليك — هو الوقوع في التركيبات الملحقة في الهواء وإن بدا — ظاهرياً — فينو مينولوجيا — أنه يقابلها ، وكذلك الاختراعات العارضة ، لأن الشعار ذاته يصبح من الاختراعات العارضة لا مقابل لها ، ويصبح من التصورات التي لا يمرر لها ظاهرياً فحسب لافي مقابلها ، ويصبح من المشاكل السطحية التي تفرض نفسها مشاكل حقيقية من جيل لجيل ، بعد أن صادر هيدجر على كل المشاكل الحقيقية لنسفها من الداخل ، وقلب ما هو حقيقى إلى سطحي ، وما هو سطحي إلى حقيقى في الظاهر . إن هيدجر يادكتور ينطلقى مع نفسه تماماً كالشئ في نفسه ، وكالظاهرة التي تحتاج إلى دراسة شاملة من جميع الوجوه ، علمية وتاريخية وفلسفية وشعرية ونفسية وماشئت . ولكننا حتى في عز شباهنا لا نملك الصحة البدنية الكافية ، لاحتمال هذا الغيباء . إنها مهمة أجيال ، أجيال نرجو ألا تفقد نفسها في تيه الهم والقلق والموت والسقوط والخطيئة .. إلى آخر المثبطات والمهبطات . ونرجو أن تتبين — هي الأجيال بنفسها المشاكل السطحية في قناع الحقيقة ، والمشاكل الحقيقية في قناع السطحية ،

المشاكل عارية واضحة بعيدا عن « المسكراد » الذى
نسميه فى ريفنا « المسخرة » بإبدال بسيط فى
الحروف .. والناس فى بلادى ، بلادك يادكتور ، كل
منهم بالفطرة والعمر الحضارى الطويل .

عليم بإبدال . الحروف وقامع

لكل خطيب يغلب الحق باطله !

.. كما يقول — وأنت أعلم يادكتور — الشاعر
المعتزل .. « أبو الطروق الضبى » .. ومادام
شاعرا .. وما دام معتزلا فلا بد أن نعلم على اسمه فى
« الوفيات » الجزء الخامس الصفحة ٦٠ .. خصوصا
ونحن مقدمون على الحديث عن الشعر والشعراء ..
وحافلة هى سجلات (الوفيات) .. بالشعراء ..
بالذات منذ البدء حتى عصرنا هذا ، وطوردت
أسمائهم حتى فى سجلات « الوفيات » كما فى
سجلات الأحياء .. أو كما قال أبو العلاء والسجع هنا
غير مقصود :

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها

فما نحن بالأحياء فيها ولا الموتي !

أكمل يادكتور . واغفر لى انزلاق لى (المنهج)
النفسى ، لفهم « الموت والعبقريّة » والسقوط
والخطيئة ، والهم والرازح فوق القلب .. ولكن

هيدجر نفسه يدفعنا إلى هذا دفعا منطقيا . فلماذا لا
نعود إلى « هسرل » أستاذ « هيدجر » ومؤسس منهج
الظاهراتية ؟! والله فكرة !

الدكتور : الظاهريات عند « هسرل » قد أدت إلى النتائج
التالية :

أنا : النتيجة الأولى ؟!

الدكتور : الإقرار بأن الشعور ذو طابع إحالي ..

أنا : لم أفهم ..

الدكتور : بمعنى أن الشعور يحيل إلى شيء يتجاوزه ..

أنا : دعني أدخلها في دماغى . الشعور بشيء ، يحيل إلى

شيء يتجاوزه يتجاوز .. ماذا يادكتور ؟! يتجاوز

الشعور بالشيء أم يتجاوز الشيء موضوع الشعور ؟!

على ماذا بالضبط تعود (هـ) المربوطة ، وإلى متى

تظل مربوطة ؟! تعود ..

الدكتور : .. إلى الموضوع حتى يتبدى الموضوع نفسه أو يحضر

الشعور « بعظمه ولحمه » أو « بشخصه » !!

أنا : علامات التعجب من وضعى فمعدرة .. والمهم أن

« هسرل » يقصد أن الشعور بالشيء يحيل إلى شيء

يتجاوز الشيء موضوع الشعور ، مادام الموضوع

نفسه لم يتبد بعد ، أو لم يحضر الشعور بعظمه ولحمه

وبشخصه . ما الموضوع بالضبط يادكتور ؟! .. عن

أى شيء ، وعن أية أشياء ، وعن أية موضوعات

يتحدثون ١٩.. ولماذا هنا بالذات بدأ اللغز والألغاز
والغموض والتحليلات الهوائية التي يهتمون بها
غيرهم ١٩.

أولا : الإحالة تصبح مستحيلة ، إذ كيف للشعور
بالشيء أن يحيل إلى شيء يتجاوز موضوع الشعور ،
إذا كان الشعور ذاته محض مشروع ، لم يتجسد بعد ،
بالعظم واللحم والشخص ١٩..

وثانيا : ماذا يقصد هرل بكلمة « بشخصه »
كبديل أو مرادف « لعظمه ولحمه » . والتجسد ١٩
وتجسد ماذا في ماذا ؟ أو ماذا في من ؟ أو من في
من ؟ أو من في ماذا ١٩ ألا يكون المقصود تجسد
« الفكرة » المبيتة في (يطل) كمقابل مضاد لتجسد
فكرة أوزوريس في الرجعة ، أو فكرة المسيح في
المخلص ، أو فكرة أبي العلاء في الرجعة التي أكدها
وألح عليها طويلا ، أو فكرة « القائم » و « الناطق »
و « الامام » ، إلى آخر أفكار الرجعة والبعث
والقيامة والخلاص مما لا يقع تحت حصر ١٩ أليس لهذا
أهم هيدجر فيما أهم بفكرة الخطيئة والسقوط
والموت ، إلى آخر « أحوال الوجود » الآتي ١٩
أليس لهذا كثر الأبطال الكذبة ، والفلاسفة الكذبة ،
والشعراء الكذبة ، والأئمة والقادة والزعماء ١٩ شيء
يحيل إلى شيء يتجاوزه .. إن الفلسفة تنتهى إلى أن

تصبح « شعرا » والشعر ينتهى إلى أن يصبح
« فلسفة » ، « ونحن الشعراء » .. « نعيش شعرياً
على الأرض » كما يقول « هيلدرلن » الذى اختاره
« هيدجر » ولكن معذرة إذا كنت قد نسيت النتيجة
الثانية التى تلزم من الظاهريات عند « هسرل » .. ا
بيّنة رؤية (أوعيان) الموضوع .. بيّنة ترجع إلى
الحضور الفعلى للموضوع ذاته ..

الدكتور :

أنا : وهذه البيئة ، على من ادّعى أم على من أنكر ؟ ..
ومتى ؟ حين ضاعت الحدود بين الأشياء ،
واختلطت الأشياء ، وفقدت الأشياء علاقتها
بالأشياء ، وأصبح الإنسان مجرد شخص من عظم
ولحم ودم . مجرد شيء ضائع بين الأشياء ،
وانطمست الرؤية ؟ .. ثم أية بيئة رؤية أوعيان ؟
لكأن الحديث يجرى عن عملية (زنى) تشتت
شهود الإثبات ، ومرور الخيط بين الداعر
والداعرة — وهو فعلاً كذلك كما سنرى يادكتور —
أو لكأنه التخطيط للجريمة الكاملة — .. ثم ما هو
الحضور الفعلى للموضوع ذاته ذلك الذى يشترطه
هسرل مؤسس الظاهراتية التى تستر وراءها
« الباطنية » ؟ ألا يميلنا هذا إلى موضوع يتجاوز
الحضور الفعلى إلى حضور وهمي ؟ ألا يعنى هذا أن
هناك — لديهم — حضوراً غير حقيقى ؟ حضوراً
لأشباه وأشباح لا حقيقة لها إلا بالإيجاء والإحالة

المسرحية ١٩ ألا يعيدنا هذا إلى لعبة « التشبيه » على مدى عصور « طريق الكباش » الذبيحة في المحراب السرى للمعبد — الكواليس — ، بينا بدائلها وأشباهاها وأشباحها تسير على الأرض بنفس التيجان ، والشارات ، والشعارات ، والأسماء والملاح .. ويخلق من الشبه أربعين .. منذ « تمثيلية الآلام » و « دراما التتويج » .

إن الذين على وجه الثرى وطشوا
يشابهون أناسا تحته دفنوا !

.. ويحل « التشبيه » محل « الأصل » ، وتنعكس دورة الرحى كما انعكست مرارا على مدى تاريخ الإنسانية ، ويذبح هتلر « الشبيه » الألمان بدلا من أن يذبح اليهود ، وتظل أو تنهض « أسطورة » اضطهاد اليهود . ألا تصلح هذه الرؤية موضوعا للميودراما مؤثرة أو لكوميديا مضحكة ١٩ أنت تعلم أنني أعشق المسرح ، فأغفر لي خيالي ، أو مزاجي الميلو درامي الكوميدي التراجيدي الديناميكي !.. وقل لي ماعساها تكون النتيجة الثالثة اللازمة من ظاهريات « هسرل » ١٩

الدكتور : تعميم فكرة الموضوع بحيث يشمل ليس فقط الأمور المادية ، بل وأيضا الأشكال المقولية (المتعلقة

بالمقولات ، والماهيات ، وبالجملـة لكل « الموضوعات
الـصورـية » .

- أنا : لا تعقيب الآن . فلنمض إلى النتيجة الرابعة .
الدكتور : الطابع الممتاز للإدراك المحايث ..
أنا : ما معنى الإدراك المحايث من فضلك ؟!
الدكتور : أى شعور الأنا بتجاربه الخاصة به ..
أنا : أى وضع « الأنا » فى الظروف العملية التى تجعل
صاحبها يشعر بأن التجارب التى يعيشها أو أريد له أن
يعيشها هى تجاربه ، ويجب أن تُصور له هذه
التجارب باعتبارها خاصة به هو وحده .. وباعتباره
جزئية منعزلة لا تعلق لها بالأنوات الأخرى ، ولا
بشئ من الأشياء ، واعتباره ، شعور الأنا — على
هذا الوضع بأن تجاربه خاصة به وحده ، شعوراً ذا
طابع ممتاز ، لأنه ذو طابع إحالى ، كما يلزم من النتيجة
الأولى لظاهريات هسرل . ألا تعنى الإحالة — على
هذا الضوء يادكتور — إزاحة الموضوع ببدل
الموضوع ، والحيلولة دون « التجسد » الحقيقى
بالإجهاض والإحباط الدائمين عن طريق « التشبيه »
الـصورى ؟! .. نحن إزاء فكر فلسفى حقا ، يعد بأن
يحدثنا عن ماهية الشعراء إزاء خطط سرية لفئة من
الجستابو تعد لمجزرة للشعراء ؟! لهذا رتبت يادكتور
يامعلم ، نتائج ظاهريات « هسرل » كما يلي :
الإقرار — بينه الرؤية — ذو العيان — ثم تعميم

الفكرة بنشرها وإشاعتها وتكرارها وإثباتها في الأذهان . ومن هنا كان (الطابع الممتاز) للمسرحية التي تبدو أنها واقعية جدا في الظاهر ، رغم أنها وهمية جدا في الواقع . وبهذا الترتيب يادكتور تكون قد اتضحت إجراءات « التفتيش » .. كم تكون دهشة البسطاء حين يكتشفون أن أغلب ما يقرأونه من فلسفات لا يمت للفلسفة بصلة ..

ولا يشذ تراثنا الفلسفي عن هذه القاعدة ، بل لقد كان وما زال لأسلافنا الفضل في اختراع الشفرية والاصطلاحية والرمز والإحالة والتعاكس (بديع الزمان الهمداني) — ابن سينا — الفارابي أبو العلاء المعري وغيرهم) .. أجل كان أباؤنا يعرفون « اللعبة » جيدا ، ولكن الأبناء والأحفاد نسوا قواعدها وقوانينها ، وظنوا أن الآباء كانوا يتحدثون (فعلا) في الفلسفة أو الطب أو الشعر أو الموسيقى أو الفلك وما إلى ذلك .. مع أنهم كانوا يتحدثون عن أشياء أخرى تماما — كما يفعل هيدجر وغيره — ولكن لأسباب ودوافع إنسانية لانزعاجات ذميمة ..

ولو علمم بداء الذئب من سغب

إذن لساعتمُ بالشاة للذئب !

الدكتور : إن المنهج الفينومينولوجي (الظاهرياتي) لا يعنى

بوصف « ماهية » موضوعات البحث الفلسفى ..

بل بالأحرى « كيفية » هذا البحث نفسه ا.

أنا : بين المصادرة على الماهية .. وضياح « الكيفية »
بفضل الطابع الممتاز للشعور — الإدراك المحايث —
طابع الإحالة إلى شئ يتجاوز الشئ .. لى هنا تعليق
يادكتور ..

الدكتور : ولكن هيدجر لا يأخذ من ظاهريات « هسرل » إلا
القدر الذى يتفق مع مذهبه ، وينكر المراحل المختلفة
للرد الذى يؤلف عصب المنهج الفينومينولوجى عند
« هسرل » ..

أنا : ردّ على ماذا يادكتور ١٩. رد فعل طبعاً . ورد فعل
نفسى وعصبى .. وهذا هو (عصب) المنهج
الظاهرياتي عند « هسرل » . قالمهم لدى « هيدجر »
هو الأفعال بالمعنى الشعورى ، وهى تستدعى ردود
أفعال مفهومة ضمناً ، مادامت فلسفته لا تهتم بغير
أحوال « الوجود » الشعورية الأساسية : الهم ..
القلق .. الموت .. الشعور .. الزمان .. التناهى ..
السقوط .. الخطيئة .. الخ .

الدكتور : وهيدجر لا يستخدم المنهج الفينومينولوجى إلا من
أجل الوصول إلى تشييد أنطولوجيا ، أى مذهب عن
الوجود ، ولهذا يقتصر عنده على الظواهر ذات الأهمية
بالنسبة إلى الوجود بوجه عام ، وهى ظواهر —

أنا

ويا للمفارقة — تكون عامة محجوبة ، ومهمة
الفيلسوف أن يرفع عنها الحجاب !
أرجو أن نكون قد اتفقنا على ما تعنيه لدى هيدجر :
كلمات : المنهج — الوجود — الظواهر — كما آمل
أن نتفق فيما بعد على مفهوم الأهمية بالنسبة لبعض
الظواهر دون البعض ، وعلى كيفية أن تكون الظواهر
عامة ومحجوبة في وقت واحد ، وعلى وجه المقارنة
الذى لفت نظرك ، ثم على نوعية الفيلسوف الذى
يرفع عن الظواهر الحجاب .. إذا كان المطلوب من
جانبى على الأقل هو رفع الحجاب — القناع — عن
وجه الفيلسوف ذاته . وذلك كله بأن نتذكر طوال
هذا الحديث نتائج هسرل الأربع : الإقرار — بينة
الرؤية — تعميم فكرة الموضوع — الطابع الممتاز
للإدراك المحايث ..! والآن ماذا عن البحث الأول من
كتاب هيدجر : « ما الفلسفة ؟ » .. نعم ما الفلسفة
لدى هيدجر ؟ .. وما عساه يكون الشعر بناء على هذه
الفلسفة ١٩

.. آخذ الدكتور يرشف قهوته ، بينما أخذت أنا
أفكر فى قول أبى العلاء :
أتسوك بأصناف المحال وإنما
لهم غرض فى أن يقال علوم !

كتابات للذكرى

١٩٩

إيفان شيرفاكوف

كان يجلس في الصف الثاني من مقاعد الصلاة يشاهد إحدى الأوبرات ، وكان يستشعر لذلك سعادة غامرة بل ويعتبر نفسه « أسعد الأحياء جميعا » .. وفجأة — ولا يستطيع الكتاب أن يكفوا عن استعمال تعبير فجأة « مادامت الحياة مليئة بالمدهشات » — فجأة .. يعطس إيفان فيصبح أتعس مخلوق على وجه الأرض مع أن « كل إنسان يعطس .. كل إنسان » ..!! فلقد كان أمامه مباشرة — في الصف الأول — الجنرال المدنى « بريزهاالوف » ، رآه إيفان .. يسمح صلعته وقفاه ويغمغم بشيء ثم يستأنف الانتباه إلى العرض المسرحى .. وبدأ عذاب إيفان .. « فلقد ألهمه الندم » .. وطارده الجنرال باعتذاراته .. طارده في الصلاة « إلى أتعس عفوك يا صاحب السعادة .. لقد عطست .. لم أقصد أن .. » ثم طارده في الاستراحة : « لقد عطست عليك يا صاحب السعادة .. فاغفر لى .. أنت تعلم .. أننى لم أقصد أن .. » ثم واصل الاعتذار بتأثر

• إيفان شيرفاكوف .. كاتب حسابات وبطل قصة « موت الكاتب » لانتون تشيكوف .

تصاعدى دفع الجنرال إلى ضيق تصاعدى .. وعاد إلى منزله مهموما
وأخبر امرأته بما حدث فشجعتة على الذهاب إلى الجنرال حتى لا يظنه
رجلا غير مهذب .. وفعلا ذهب إيفان في اليوم التالى ليطارد الجنرال
باعتذاراته .. وزعق به الجنرال « إنك تضحك منى ياسيدى ! »
وأغلق الباب فى وجهه .. وقال إيفان لنفسه « أضحك ؟ .. ليس فى
الأمر ما يضحك .. ألا يفهم .. وهو جنرال ! .. سوف أكتب إليه
رسالة ولكنى لن أذهب إليه مرة أخرى .. سوف لا أذهب .. هذا
كل مافى الأمر » .. ولكن إيفان لم يكتب الرسالة .. ظل يفكر
وفكر ولكنه « لم يستطع أن يصوغ أفكاره » .. ولذلك كان لابد أن
يذهب إلى الجنرال فى الغد .

وصاح الجنرال وهو يهتز من الغضب « اخرج من هنا ! » وأخذ
إيفان يتمتم وهو يرتعد رعبا « أطلب من سعادتك المغفرة .. » وكرر
الجنرال وهو يضرب الأرض بقدمه « اخرج » .. وأحس إيفان كان
شيئا قد تهشم فى دخله وظل يتراجع إلى الباب وهو لا يسمع أو يرى
شيئا .. وسار فى الشارع وهو يترنح بحركة آلية حتى عاد إلى المنزل
وألقى بنفسه على الأريكة .. كما هو بمعطفه الجديد .. ومات !!
أجل .. ومات !!

هذا نمط يصدمننا للوهلة الأولى بغرابته ، وقد تكون أكثر التماذج
الإنسانية غرابة أكثرها صلة بالحياة .. بل لعلها لا تصدمنا بغرابتها إلا
لأنها أكثر تعبيرا عن واقع النفس الإنسانية .

فنحن — مثلا — نصطدم بغرابة شخصية « هملت » .. هذه
الشخصية التى تقف فى الأدب العالمى ملفعة الأسرار والألغاز ويقف

النقاد أمامها في حيرة ودهشة وفضول وأحيانا في تمرد دون أن يعثروا لها على مفتاح يفسر تناقضاتها الداخلية .. ولكن عجز النقاد عن اكتشاف هملت لا يمس حيوية هملت وحقيقته في شيء .. كل ما هنالك أن هملت ما يزال ينتظر « كولومبس »^١، رغم أنها الشخصية التي كتب عنها ما لا يقل عما كتب عن شكسبير والمسيح ونابليون ..! .. وما أحسبنا بقادرين على أن نضع أيدينا على عقدة هملت إلا يوم أن ننجح في أن نحول النفس الإنسانية إلى مجال علمي منضبط .. وإلى أن يأتي هذا اليوم .. ما على الفنانين إلا أن يسبقوا علم النفس بالتقاط غرائب النفس الإنسانية .. وعلى النقاد أن يقوموا وراء الفنانين بمحاولات انتحارية لاكتشاف هذا العالم المجهول .. ولنحذر من أن نرفض التماذج الإنسانية لمجرد أنها تبدو لنا غريبة وغامضة كما فعل اليوت مثلا عندما عجز عن تفسير هملت .. ذلك لأن الرفض غير المبرر لن يكون سوى محاولة مكشوفة وبهلوانية للتغطية على عجزنا ..

وإيفان — بطلنا — شخصية غريبة .. ولكنها أشد ما تكون حياة .. فقد تلقى إيفان يوما ما .. في مكان ما .. وقد يكون غريبا بين أصدقائك .. وقد يكون فيك أنت شيء منه .. وقد يكون الفرق بينك وبينه مجرد فرق في الدرجة لا في النوع .. هذا إذا أحسنا فهم إيفان !! ..

وأمامنا هنا مشكلتان :

الأولى : عقدة إيفان .. ما عساها تكون ؟ ..

والثانية : موت إيفان .. ما مبرره ؟ ..

ولقد قرأت كلام « فلاديمير يرميلوف »^(١) عن هذه القصة فإني
قصارى ما يقوله عنها أنها قصة كاريكاتيرية .. وأن مشكلة إيفان هم
« الخوف من الجنرال » .. وفي هذا تستطيع إيفان وتبسيط لمشكلة
نعجب لتورط يرميلوف فيهما مع أن له من أعمال تشيكوف وقفا
فاهمة وحساسة .. فالخوف لا يفسر أزمة إيفان كما أنه لا يفسر مو
إن القارئ لا يستطيع أن يمسك نفسه عن الضحك وهو يقرأ
القصة ، ومن أجل ذلك — فيما يبدو — اعتبرها يرميلوف من النوع
الكاريكاتيرى .. ولكن تشيكوف لم يكن يضحك .. ولم يقص
إطلاقاً أن يضحكنا أو أن يسخر من إيفان .. « ليس في الآه
ما يضحك » على حد تعبير إيفان نفسه .. وقد يكون الأسلوب
الهنزلى أروع طريقة للتعبير عن المأساة .. فأنت ما تلبث أن تبكى
أجل إيفان بعد أن تفرغ من الضحك وتدير المسألة قليلاً
رأسك ..

أما أن نرد أزمة إيفان إلى الخوف من الجنرال فإننا لا نكون قد
أو فعلنا شيئاً .. وكما تكون القصة تافهة لو كان قصارها أن تقول
أن إيفان يخاف الجنرال ..!! ويبدو أن يرميلوف قد تورط في
التفسير السريع بسبب كون (المعطوس عليه) جنرالاً وكون
العاطس هو إيفان الكاتب البسيط أو الموظف الصغير ..

لقد كان تشيكوف حذراً من أن يتطرق إلى القارئ مثل
الظن فحرص على أن ينفي احتمال خوف إيفان من الجنرال ليؤكد

(١) لى كتابه الكبير « انظرون تشيكوف » .

أن الأزمة أخطر وأعمق مما تبدو للوهلة الأولى .. وذلك حين أجرى على لسان إيفان هذه العبارة « لقد عطست عليه .. صحيح أنه ليس رئيسى .. ولكن هذا التصرف فى متبى الوقاحة .. يجب أن أعتذر .. » وعاد تشيكوف فكرر هذا على لسان زوجة إيفان .. فالجنرال « ليس رئيسنا » على حد تعبيرها !.. فموجب الاعتذار لدى إيفان — ولدى زوجته — موجب أخلاقى بحث نابع من صميم الضمير لا من الخوف . ولقد جاء على لسان إيفان أيضا قوله للجنرال ألا شيء « يدفعه إلى مضايقته غير الشعور القلبي بالندم » .. وكل الاشارات والدلالات والملاحق تؤكد لنا أن مرجع أزمة إيفان إلى تكوينه النفسى وأن الأمر كله متعلق بداخل إيفان لا بشيء خارجى كجنتراله بريزهاوف : يتضح ذلك فى حرص بطلنا قبل أن يعرف أن عطسته مست أحدا — وبالتالى قبل أن يعرف أنها مست الجنرال — أقول حرصه على أن ينظر حوله « ليرى ما إذا كانت عطسته قد أزعجت أحدا » .. فهذه النظرة المتوجسة تكشف لنا عن استعداداته النفسى لأن يجعل من الحبة قبة .. وأن تصبح العطسة العرضية محنة على أعصابه .. أجل أن الأمر يظل وقحا — من وجهة نظر إيفان — وإن لم يكن الجنرال رئيسا له . وليس معنى هذا أن اختيار تشيكوف لإيفان ككاتب بسيط ولبريزهاوف كجنرال كان ضربا من العبث .. كلا .. فكل ما نحب أن نؤكدده هو أن المسألة تظل أعمق من أن تكون مجرد خوف من الجنرال .. أو الجنرالية .. إنها فى نظرنا عقدة كبيرة تضرب جذورها فى داخل إيفان .. فلنقترب قليلا من الأزمة !

يدرك إيفان ذهنيًا أن العطس « قانون طبيعي » .. وأن كل إنسان يعطس .. ولكن المصيبة أنه لا يتلقى المسألة نفسية كما يتلقاها ذهنيًا فهو ينفعل بالعطسة كما لو كانت أمرًا شاذًا لأشياء طبيعية .. وإذن فثمة انفصال لدى إيفان بين الإدراك الذهني للأشياء والانفعال الوجداني بها .. والانفعال الداخلي هو الذي يحكم سلوكه . ثمة هوة سحيقة بين العقل والوجدان وبين العقل والسلوك .. وبين العقل والإرادة .. وهنا نكون قد دخلنا في منطقة « هملت » المحرمة ..

هذه المشابهة بين إيفان وهملت أ جاءت محض مصادفة ١٩

لم يتأثر تشييكوف بشخصية في الأدب العالمي كما تأثر بهملت .. بل إنها لشديدة السيطرة عليه بشكل ملفت للنظر .. فلقد كتب مسرحيته الأولى « إيفانوف » مصرًا — فيما يبدو — على أن يخلق هملتًا جديدًا .. ويتردد اسم هملت كثيرًا على لسان إيفانوف كما يتردد اسمه وتتردد كلماته في الكثير من أعمال تشييكوف و « قسطنطين تريليف » بطل مسرحية « النورس » أو « الطائر البحري » يوشك أن يكون هملتًا آخر (٢) . ولا يفوتنا أن نذكر أن لتشيكوف قصة منولوجية قصيرة بعنوان « هملت الموسكوى » .. وهملت شخصية شديدة الصلة بالمجتمع الروسي وبالأدب الروسي في القرن التاسع عشر وعلى التحديد في الثلاثينات والأربعينات . ويعتبر « بتشورين » بطل رواية « بطل عصرنا » The hero of our time لميخائيل ليرمنتوف مقدمة لمجموعة من الحملات حفلت بهم الرواية

(٢) قدم البرنامج الثاني مسرحية « النورس » من إخراج الأستاذ صلاح عز الدين ولعب كاتب هذه السطور دور قسطنطين تريليف .

الروسية من عام ١٨٤٠ . كما نلتقى بالتمودج الهملتى فى أعمال
ترجينيف^(٣) وجونشاروف^(٤) وتشيكوف حتى ثورة ١٩١٧ .

وشخصية الكاتب clerk شخصية نموذجية عميقة الجذور فى
الأدب الروسى . وتبدأ بقصة « مذكرات رجل مجنون » لجوجل .
وله أيضا رواية شهيرة باسم « المعطف » وبطلها كاتب حسابات مثل
إيفان . والمشهور عن دستويفسكى أنه قال « لقد خرجنا جميعا من
تحت معطف جوجل » ١ .

تلك هى المتابع غير المباشرة لقصة « موت الكاتب » .. أما المتبع
المباشر فهو عبارة قاطها تشيكوف حين سئل عن مشكلة « إيفانوف »
بطل مسرحيته الأولى .. وهذه العبارة تلقى ضوءا كاشفا على عقدة
شيرفياكوف ومؤداها أن إيفانوف يعانى شعورا حادا بالذنب وأن هذا
الشعور — فى نظر تشيكوف — خصيصة أصيلة و متميزة للشخصية
الروسية . وهذا يعطينا مفتاحا سحرىا لعقدة إيفان .. الشعور الحاد
بالذنب .. أو لنكن أكثر جرأة فنسميه « مركب الذنب » .

فما عساه يكون مركب الذنب ١٩٢

لاحظ أحدهم^(٥) أن المبشرين المسيحيين فى آسيا يبدأون عملهم
بأن يقنعوا الرجل الأصفر بأنه خاطيء أو مذنب .. وتترتب على ذلك

(٣) روايته « Rudin » ورودين ليس غير هملت روسى . وترجينيف أيضا مجموعة قصصية
بعنوان « استكشاف رياضى » . ولها قصة باسم « هملت لى حى شجرى » « Shchigry »

(٤) روايته « أولوموف » وأولوموف أيضا هملت روسى .

(٥) هو الروائى الصينى « لين بونج » إن لم نغنى الذاكرة .

حاجته إلى المخلص .. إلى المسيح . وهذا ينطبق بالطبع على الرجل
الأسود في افريقيا .. وبمعنى آخر يبدأ المبشرون بأن يزرعوا في النفس
الشعور بالنقص وهذا الشعور يتطلب التعويض .. والتعويض هناك في
الإيمان بالمسيح !

أجل .. ليست الشفقة بعيدة بين « مركب الذنب » و « مركب
النقص » ..!

كل مركب ذنب .. هو مركب نقص ..

وكل مركب نقص يمكن أن يتحول إلى مركب ذنب .. !!

فالفرد يعاني مركب النقص عندما يفشل في أن يتقبل نقصه تقبلاً
ذهنياً ونفسياً مريحاً .. أى تقبلاً طبيعياً .. فيبدأ بالسخط على الطبيعة
وعلى الناس ثم لا يلبث أن يستدير بالسخط إلى الذات نفسها
فيحملها مسؤولية هذا النقص . وهنا يصبح مركب النقص حساً
بالذنب فلا بد أنه — دون الناس جميعاً — قد أخطأ خطأ
لا يدريه !! ..

ثم أن الصلة بين الشعورين : الشعور بالذنب والشعور بالنقص
تتضح من زاوية أخرى : فالشعور بالذنب هو إحساس الفرد بأنه أقل
من مستوى أخلاقي معين .. أى بأنه ناقص !! وفي حالة إيفان ليست
المسألة مسألة خوف . إنها مركب نقص أصبح مركب ذنب !! ..
كيف؟! .. إذا كانت الأخلاق السائدة في المجتمع هي أخلاق الطبقة
الحاكمة وكان الجنرال يمثل هذه الطبقة ويمثل مستوياتها الأخلاقية فإن
شعور إيفان بالذنب هو في الواقع شعور بالنقص .. أى شعور بأنه

أقل من مستوى أخلاق يمثله الجنرال .. ذلك أن ايفان يمثل الطبقة الوسطى في المجتمع الروسى في العهد القيصرى وهذه الطبقة محصورة بشكل قلق ومؤلم بين طبقة الفلاحين والعمال من ناحية .. والطبقتين الاقطاعية والبرجوازية من ناحية أخرى .. والسعور بالنقص خصيصة مميزة للطبقات الوسطى عامة تلك التى تقف على الحافة الحرجة بين قاعدة الهرم الاجتماعى وقيمته ... كل ما يمكننا أن نؤكد هنا أن ثمة علاقة قوية بين مركب الذنب ومركب النقص .. وعلى علماء النفس أن يزدونا علما بطبيعة هذه العلاقة !!..

ولكن لنقف هنيهة كى نتذكر شيئا ..

فإذا كان الشعور بالذنب — أو مركب الذنب — عميقا في سيكلوجية الطبقة الوسطى حال انعزالها فهاذا نعلل وجوده لدى « ايفانوف » وهو من ملاك الأرض الاقطاعيين ؟ .. الواقع أن مركب الذنب يسود الطبقات الحاكمة في فترات تدهورها وسقوطها واحتضارها . وايفانوف يمثل في مسرحية تشيكوف الطبقة الاقطاعية وهى تعانى آلام الاحتضار فلقد كانت البرجوازية الروسية في صعود .. وكانت طبقة العمال والفلاحين تحاول أن تبلور كفاحها مما كان يعجل من ناحيتين باحتضار الطبقة الإقطاعية .. ويقول (جانكو لافرين) Janko Lavrin في كتابه الرائع « مقدمة للراوية الروسية » في معرض حديثه عن « أوبلوموف » بطل رواية جونشاروف الشهيرة .. يقول إنه كان الضحية التى تحتم عليها أن تكفر عن جرائم طبقتها — طبقة الملاك — خلال أجيال من استبعاد الفلاحين « دون أن تتكلف أى مجهود ذهنى أو إرادى » .. ولنأخذ تولستوى مثلا

رائعا لهذه الطبقة التي يمزقها مركب الذنب حال احتضارها .. وهذا المركب يصلح مفتاحا نفسير به فلسفة تولستوي وأعماله الروائية وحياته .. فلقد كان — في رأيي — يكفر عن تاريخ طبقته ، ذلك التاريخ الأسود الدامي !! وإذا كان مركب النقص يتحول إلى مركب ذنب كنوع من إراحة النفس بتحميلها كل المسؤولية ، فإنه أيضا يتحول إلى مركب عظمة كنوع من التعويض كما حدث « ليوبريشتين » بطل « مذكرات رجل مجنون » لجوجول . فهو الآخر كاتب حسابات يعاني شعورا بالنقص — أو عقدة نقص — فينصب نفسه ملكا لأسبانيا ويؤخذ إلى مصحة عقلية كحالة مستعصية !!.. لا بد أن تشيكوف قد قرأ قصة جوجول هذه عشرات المرات قبل أن يكتب « موت الكاتب » !!..

تبقى أمامنا بعد ذلك مشكلة موت إيفان شيرفياكوف .

وتذكرني غرابة موت إيفان بموقف شهير طالما دوخ النقاد .. ذلك هو تردد هملت في قتل عمه عندما سئحت له الفرصة والعم يصل . هذا الموقف الذي أطلق عليه النقاد اسم « أبى الهول » في الأدب الإنساني .. وها هو تشيكوف يقدم لنا أبى هول جديد حين يقول في ختام القصة أن إيفان ألقى بنفسه على الأريكة كما هو في معطفه الجديد .. ومات » .. (٦)

(٦) كلتا « معطف » ، « موت » .. تؤكد لنا أن تشيكوف كان لا يزال يرتدى معطف جوجول . ويتضح لنا هنا أن تشيكوف قرأ « المعطف » عشرات المرات قبل أن يكتب قصته !!

ولقد تحدثنا عن جانب من جوانب الشبه بين إيفان وهملت في سياق هذا الحديث .. ونضيف أنه ليس من قبيل المصادفة أن يموت هملت في مسرحية شكسبير ، وأن ينتحر كل من إيفانوف — بطل مسرحية إيفانوف — وتريليف — بطل مسرحية النورس — لتشيكوف ، وأن يموت بطلنا إيفان في ختام قصتنا « موت الكاتب » ..!

ولكن موت إيفان في نظري يرفضه الاعتبار الفني لا العقلي . فلكى يكون الموت معقولا يجب أن يكون نهاية لتطور درامى نام .. ولكى يكون نهاية للتطور الدرامى يجب أن يكون أولا أمرا ممكنا ومعقولا .. وموت إيفان أمر معقول إلى أبعد الحدود فهو يشبه موت « أكاكى » Akaky بطل « المعطف » لجوجل .. وأكاكى مثل إيفان كاتب بسيط .. وكانت غاية غايات وجوده أن يشتري معطفا ..!

ويستطيع أكاكى بكثير من الجهد والدأب والإصرار أن يحصل على المعطف فيرتديه ويحس لأول مرة في حياته أنه كائن ذو أهمية .. أنه كائن موجود .. ولأول مرة يعجب به زملاؤه ورؤساؤه . ويقم أحد الزملاء له حفلا احتفالا بالمعطف .. ولكن .. أثناء عودة أكاكى من الحلقة متأخرا ينقض عليه لصان ويضربانه حتى يغمى عليه ويسلبانه المعطف .. أعز ما يملك في الوجود .. بل الشيء الوحيد الذى يملكه .. بل سلباه وجوده ...! وهكذا يموت أكاكى حزنا على المعطف ...!!

جاء موت أكاكى طبيعيا ومقتعا لأنه نهاية تطور درامى تام : فلقد استطاع جوجول أن يلخص وجود بطله فى المعطف :. أن يربطه وجدانيا بالمعطف .. أن يجعل المعطف جزءا من روح أكاكى .. بل روحا له .. وحين سلب اللسان المعطف كان لابد لأكاكى أن يموت فلقد سلباه روحه !! إننا لا نستغرب موت « أكاكى » كما نستغرب موت « إيفان » لا لأن موت إيفان — فى حد ذاته — أمر بعيد عن الإمكان والاحتمال والمعقولة ولكن لأنه لم يأت نهاية لتطور درامى تام كما هى الحال مع أكاكى .. وهكذا نرد لا معقولة موت إيفان إلى نقص فنى . والحق أن القصة تافهة وهزيلة من حيث البناء الفنى . بل إننا لنسميها قصة بغير قليل من التجاوز . ذلك لأن شكل القصة القصيرة أضيق من أن يتسع لموضوع موت الكاتب .

والشكل الضيق لا يلبث أن يخلق الموضوع الكبير ويقتله إذ يورط الكاتب — كما تورط تشيكوف — فى السرعة والإجهاض والتلخيص مما لا يسمح بتطوير الفعل الدرامى تطويرا تاما .. ولو اختار جوجول شكل القصة القصيرة لموضوع المعطف لما سمح له ذلك الشكل الضيق بالتطوير الدرامى ولورطه فى السرعة والإجهاض والتلخيص وعندها موت أكاكى يصبح غريبا كموت إيفان بالنسبة للقارئ . ولو اختار تشيكوف لموضوعه شكل الرواية القصيرة Short Novel لكان بين أيدينا الآن عمل روائى كبير يقف ندا « لمعطف » جوجول إن لم يكن أكثر روعة .

فقصة « موت الكاتب » ليست أكثر من تخطيط (أو اسكتش) لرواية صغيرة أو كبيرة .. ذلك لأن القصة القصيرة النموذجية هى

تلك التي تلتزم « وحدة الزمن » أو « وحدة اللحظة » . وتكون فيها هذه اللحظة الزمنية في حالة حضور .. إنها فعل درامى في حيز من الزمن .. وقد بدأت اللحظة الحاضرة في قصتنا بالعطسة وانتهت بقول إيفان « وحتى إذا لم يكن يظن ذلك الآن فقد يظنه فيما بعد » .. إلى هنا وتنتهى اللحظة الحاضرة ويقف نمو الفعل الدرامى ليصبح الجزء الثانى من القصة تخطيطا سريعا . إذ يفاجئنا تشيكوف بنقلات زمنية كبيرة لم يصل دراميا بينها وبين اللحظة الأولى ويسيطر على هذا الجزء الطابع الإخبارى الذى لا يسمح بتنمية الفعل الدرامى — أو أزمة إيفان — ولا بتطويره .. فنحن نعرف بطريقة إخبارية أن إيفان عاد إلى منزله وأنه قص الأمر على زوجته ولكننا لا نعرف كيف عاد ولا كيف قص !! ونعرف أن إيفان ذهب إلى الجنرال فى اليوم الثانى ثم فى يوم ثالث .. نعرف ذلك فى صورة إخبارية دون أن يصور لنا تشيكوف كيف أمضى إيفان تلك الأيام الثلاثة .. ولا كيف تطورت أزمته داخليا . فلقد أسقط تشيكوف مسافة زمنية قدرها ثلاثة أيام أو اضطر إلى ذلك لضيق شكل القصة القصيرة عن الموضوع . مما أحدث فى المسار الدرامى فجوات كبيرة حالت دون أن تتطور أزمة إيفان بطريقة تصاعدية يصبح معها موته نهاية طبيعية أو حتمية كقمة لهذا التطور . ومن هنا بدت نهاية إيفان غريبة ولا معقولة بعكس نهاية « أكاكى » فى « المعطف » ..

كان لابد أن يموت إيفان كما مات « أكاكى » .. وموت الاثنين نوع من الانتحار .. كذلك الموت الإرادى الذى تعرفه بعض قبائل الهنود الحمر حيث يجلسون صامتين حتى يموتوا !!

إننا نموت عندما نحس أننا غير قادرين على الحياة .. أو غير صالحين
للحياة .. أو عندما نحكم على أنفسنا بالموت ..
ولقد حكم إيفان على نفسه بالموت كنوع من التكفير الإرادى
عن الذنب !!

أدباء وأدبائون

مخدوعون أو مخادعون .. أولئك الذين يعتبرون دعوة « الأدب للحياة » دعوة إلى أدب شعبي . أما المخدوعون فضحايا فهم سطحي عاطفي للمسألة ، وإلهم نمد أيدينا في عطف وحب وأمل وإلهم وحدهم تتوجه بالحديث . أما المخادعون فيرمون مع سبق الإصرار — إلى تجميع المسألة وطمس معالمها ويقصدون إلى التنفير من دعوة الأدب للحياة بإخفاء حقيقتها وراء صورة تائهة مخيفة . ولسنا نعلق على هذا النوع أملاً . كما أننا — بصراحة — لا نشعر نحوهم بعطف أو حب أو احترام . فهم يقابلون بحق بين دعوة « الأدب للأدب » ودعوة « الأدب للحياة » ولكنهم إذ يرادفون بسوء نية بين الأدب الشعبي للحياة فإن الأدب الشعبي يصبح بطريقة ميكانيكية مقابلاً لدعوة الأدب للأدب ، رغم أن بعداً شاسعاً بين المدلول الشائع للأدب الشعبي والمدلول الحقيقي لأدب الحياة يجعل من عملية المرادفة بينهما عملية ذات نتائج تبلغ حدّاً من الخطورة يضعها في مستوى التجريم ..

فهذه المرادفة تسمح للبعض بأن يقول أن الأدب للحياة دعوة للهبوط إلى مستوى الشعب ! .. وحين تصور المسألة للضحايا هذا التصوير فإنهم سيفضلون — معذورين — البقاء في مستواهم الآني

الأعلى من مستوى الدهماء « والغوغاء والسوقة والصعاليك » ١..
 وشكراً للعقاد الذي علمنا هذه المترادفات لمفهوم الشعب لديه . ثم
 معنى هذه المرادفة ذوبان فردية الأديب في محلول جماعي ، في انضواء
 قطيعي لا يسمح لذاتية الأديب بالتحقق والتجسد والتفرد . وإذا
 تصور المسألة للضحايا بهذه الصورة الشنيعة ، بين أدب يتيح لذاتية
 الأديب أن تتحقق — الأدب للأدب — وأدب يلغى هذه الذاتية
 ويذيقها — الأدب للحياة — ١.. فإن الضحايا سيختارون التفرد
 والتأله والاستعلاء ليقفوا من الأدب للحياة موقف الدفاع عن
 النفس . وهذه المرادفة هي التي تسمح للمجمعيين أن يلطموا الحدود
 ويشقوا الجيوب على اللغة العربية . إذ تصبح دعوة الأدب للحياة
 دعوة إلى العامة مادامت في ظنهم دعوة إلى أدب شعبي ، وبذا تكون
 مؤامرة دنيعة يراد بها القضاء على لغة القرآن .. ومصادرة
 الأسلوبية .. وغلق الجمع اللغوي المقدس ١.. وهذه المرادفة أخيراً هي
 التي تسمح للبعض أن يلبس قناع الواقعية نزولاً على مقتضيات قانون
 العرض والطلب في الإنتاج الأدبي . فما دامت سلعة « الشعبية » هي
 الرائجة المطلوبة فليكتب من يشاء عن الشعب . ولكنك حين تمتحن
 كتابات هذا النوع البهلواني المقنع فأنت بلا شك واجد فيها أساساً
 عريضاً من سوء النية أو من الغباء . فهو يكتب عن الشعب بروح
 أخرى غير شعبية .. روح مضادة للشعبية .. يخفيها ببراعة وراء
 الأسماء الشعبية في قصة أو الاستعارات الشعبية في قصيدة أو الأجواء
 الشعبية في مسرحية أو الشعارات الشعبية في مقالة . أو هو يكتب عن
 الظواهر الشعبية بلا وعي للعلاقات الموضوعية بينها .. بلا وعي
 لأسبابها وعللها ودلالاتها الجذرية العميقة المتشابكة . بلا وعي

للصراع .. للحركة الصاعدة التي تعمل تحت طبقات الجليد والتي تحاول أن تتكشف عن نفسها من خلال كفاح بطولي مستميت مع عوامل الضغط والزمهرير .

كم يبدو الأمر غريباً للقارئ لو عرف أنه في داخل الأدب الشعبي ذاته — ذلك الذي يحسب أو يراد له أن يحسب مقابلاً لدعوة الأدب للأدب — تعمل المعركة الحادة نفسها بين أدب شعبي « للحياة » وأدب شعبي « للأدب » !

فهناك نوعان من الأدب الشعبي موسومان بالشعبية (٧) وفي هذا فقط يستويان .. في مجرد الاسم .. ولكنهما يتنافران من حيث الجوهر ، من حيث المضمون .. فيندرج أحدهما تحت دعوة الأدب للأدب ويندرج الآخر تحت دعوة الأدب للحياة . ومن حق القارئ أن يعرف أي النوعين هو الشعبي حقيقة من حيث المصدر والمحتوى والخصائص والغاية كي يستطيع في يسر أن يفرق بين آداب الحياة وآداب الموت .. التي كثيراً ما تدرج معاً — كذر للغبار في العيون — تحت اصطلاح واحد كالشعبية أو كالاتزام . وهكذا سنتطرق بالقارئ في النهاية إلى هذه المشكلة التي أصبنا من الصراع عليها بالصداغ .. مشكلة الاتزام .. لنساهم في وضع حد لتصادم مفاهيم الاتزام كأنها جماعة من العميان تتسابق داخل مساحة مسورة . وسنختار الأدب الشعبي نافذة نطل منها على هذه الدعاوى والأكاذيب والتضليلات المتراكمة .

(٧) يراجع كتاب « الأدب الشعبي » لأحمد رشدي صالح .. وهو من أروع ما أخرجته المطبعة المصرية في فترة ما بعد الحرب .

الأدب عمل ذهني . وما يفرق بين نوعي الأدب الشعبي هو العلاقة بين العمل الذهني والعمل اليدوي في كلا النوعين من حيث الاتصال أو الانفصال . وظاهرة انفصال العمل الذهني عن العمل اليدوي ظاهرة حديثة في حساب التاريخ الإنساني الطويل . ففي المنطقة التاريخية التي نسميها بما قبل التاريخ ، كانت ضرورات الحياة تستغرق وقت الإنسان وتستهلك طاقاته وتستنفد غاية جهده ، فلم تكن هذه الضرورات بظروفها القاسية وما تتطلبه من صراع شاق بين الإنسان والطبيعة في سبيل القوت لتسمح بالتفرغ لممارسة العمل الذهني كنشاط مستقل عن العمل اليدوي . فكان هناك ارتباط جذري بين النشاط الذهني والنشاط اليدوي ، إذ كان الإنسان يعيش لصق الواقع ، وعلاقته تلك الوثيقة بالواقع هي التي كانت تكفل له البقاء في تلك الظروف القاسية . وفي هذه الظروف نتج أدب تلقائي ليسبع ضرورة حياتية .. كان نتاجاً لفعالية وانفعال متبادلين بين الإنسان والطبيعة . وكان متناسباً في تلك الفترة من المساواة الفطرية — مع مستوى العلاقات الاجتماعية . وارتباط هذا الأدب بالعمل ، والشروط القاسية للعمل ، وتلقائية هذا النشاط الذهني كأشباع ضروري لحاجة حياتية .. كل أولئك كان من شأنه عدم الاهتمام بالصناعة والصياغة والمحسنات والتكلف والاصطناع . لقد كان الأدب تعبيراً تلقائياً عن جريان شعوري دفاق وكان أهم ما يميز هذا الأدب واقعته الضاربة الجذور في تفاصيل الحياة اليومية ، وجماعيته ، وإنسانيته الشفافة .. وكان للأدب في هذه المرحلة من المساواة الفطرية وظيفة تعبيرية فقط .

ورويداً رويداً ، كانت تزداد سيطرة الإنسان على الطبيعة إذ كان يتعهد أدواته وآلاته بالتحسين المطرد لتطاهره في مواجهته للظروف الحياتية القاسية وتكفل له كمية أكبر من الإنتاج بجهد أقل . ورويداً رويداً كانت تتسع رقعة الفراغ . وصاحب ذلك حرمان البعض تدريجياً من أدوات الإنتاج لتتركز تدريجياً في أيدي البعض الآخر ، واقرن هذا بحرمان أولئك من نعمة الفراغ التي كفلهما التقدم في أدوات الإنتاج وتمتع هؤلاء الذين يملكون الأدوات ويحتزنون فائض الإنتاج بهذه النعمة . وهكذا ظهر التناقض .. وظهر نظام الأجور ، فأصبح هناك من لا يعملون ، ومن يعملون من أجل من لا يعملون . وأصبح في مكنة أولئك أن يشتروا عمل هؤلاء بحد معيشي أدنى روعي دائماً أن يكفل للأجراء مواصلة العمل ليس غير . وهكذا ظهرت السلطة متركزة في تلك الأيدي القليلة التي تتحكم في وسائل الحياة وتملك أن تهب الحياة وأذا تنقبض الحياة . وظهر القانون الذي يحمي هذا التناقض . فظهر — مثلاً — القانون المدني الذي يقوم على الملكية الفردية حيث توجد أغلبية لا تملك شيئاً غير العرق والدم والدموع . وظهر القانون الجنائي الذي يرتب العقوبات لحماية الوضع التصاعدي من اعتداءات القاعدة . كما ظهر الأدب الذي يحمي هذه التصاعدية ويدعو لها ويملأ عيون الأغلبية بالغبار وينفث في عروقها خدر السموم . نستطيع أن نسمي هذا النوع من الأدب بأدب السلطة أو الأدب الرسمي أو أدب الاحتراف . وقليلون بل ونادرون أولئك الأدباء الذين قدمتهم الطبقة الحاكمة من صلبها على مر العصور . ولقد كانت أغلبية الأدباء الرسميين منفصلة عن مصدر

اجتماعي قاعدي ، أي عن الطبقة السفلى ، ليرتبطوا نهائياً بالطبقة الحاكمة . هؤلاء يتفرغون من العمل اليدوي ليمارسوا العمل الذهني — الأدب — نشاطاً مستقلاً .. إنهم يحترفون الأدب ويسبغون في ركاب السادة . ولأدب هؤلاء وظيفتان : الوظيفة التعبيرية ومن شأنها التعبير عن السادة وإمتاعهم . والوظيفة السياسية — إن صح هذا التعبير — ومن شأنها الدفاع عن السادة والدعابة لقيمهم ومفاهيمهم وتوطيد التصاعدية بطبع البناء الاجتماعي في مواجهة الأغلبية الخسيرة بطابع إلهي أزلي . وإذن فبظهور التناقض الاجتماعي ظهرت الوظيفة السياسية للأدب واندمجت في الوظيفة التعبيرية اندماجاً عضوياً . وكانت للأدب — أي أدب — منذ ذلك الحين هاتان الوظيفتان — التعبيرية والسياسية — على مر العصور واختلاف السادة وتباين فنون التعبير والدعابة والامتناع والدفاع . وكان هذا هو أدب المحترفين الذين تفرغوا من العمل اليدوي . وعلى مر العصور كان للأغلبية أيضاً أدبها وكانت له وظيفتان التعبيرية والسياسية ، فكان يشبع ضرورتها الحياتية بالتعبير عن أفراحها وأحزانها وآمالها تعبيراً تلقائياً صادقاً مرتبطاً ارتباطاً جذرياً بحياتها التي ترتبط بالعمل وتتوقف عليه .. هذا من ناحية .. ومن ناحية أخرى كان أدب الأغلبية يتمرد على التصاعدية ويجسد التناقض تجسداً ثورياً هادفاً .

وهكذا نجد طوال التاريخ الإنساني تياراً أدبياً هابطاً من القمة إلى القاع .. من السلطة وأدبائها إلى الجماهير المحكومة الأسوارة . يعمل هذا التيار — بوظيفته السياسية — رواسب يهبطها على عقول الجماهير

فتتراكم لتلفع الملايين بالعدمية واليأس والسلبية والغبية .. يقابله تيار آخر صاعد من القاع إلى القمة يزيج — بوظيفته السياسية — الرواسب ما أمكن ويخرب في القمة ما أمكن ويتمرد على القاعية والتناقض ويبعث الحيوية والأمل والإيجابية ، وينزع في إصرار إلى مستقبل من النور والخبز والحرية والسلام . هذا وظاهرة اتصال العمل الذهني بالعمل اليدوي التي قلنا إنها كانت موجودة فيما قبل التاريخ وقبل التقدم الآلى وقبل ظهور التناقض الاجتماعي والتي كانت شائعة بالنسبة للأفراد كافة في حال المساواة الفطرية ، ثم أصبحت حكماً سيزيقياً^(٨) على الأغلبية من الأجراء على مر العصور بريئة منه أقلية من السادة .. هذه الظاهرة تواجهنا عندما ندلف إلى القرية موطن الأدب الشعبي بتياريه . إذ يواجهنا صراع حامي الوطيس بين تيارين يهبط أحدهما ممن انفصلوا عن طبقة الأجراء واحترفوا الأدب وارتبطوا بكبار الملاك ، ويصعد الآخر من صميم طبقة الأجراء ، فلكل منهما مصدره الاجتماعي ومحتواه وخصائصه وغايته ، ولكل منهما وظيفته — التعبيرية والسياسية —: على أن عراقة الأدب الشعبي واصطدام تياريه كل منهما بالآخر كان من شأنه التداخل والتزاوج بينهما بطريق التواتر مما يحتاج إلى عملية غربلة في جميع فنون الأدب الشعبي تستغرق وقتاً طويلاً وتتطلب جهوداً جبارة وعبوناً فاحصة واعية تستطيع أن تفرق بين المفاهيم « المطبوخة » التي تعوق الحياة والمفاهيم التلقائية التي تساوق الحياة . ذلك لأن مفاهيم السلطة في اتصالها المستمر بالقاعدة لا تلبث أن تجري في عروق الجماهير

(٨) نسبة إلى سيريف الشهير .

سبوماً تصبح عقيدة ظاهرية تكمن تحتها عقيدة حياتية لا تكف أبداً
عن التمرد والصراع .

فأدب السلطة .. أدب الاحتراف .. أدباء الندماء .. يعبر عن
حياة السادة ويؤكد أزلية التصاعد .. بينما يعبر أدب الشعب .. أدب
العمل .. عن حياة المسودين ويتمرد على التمايز والتصاعدية .
ولنحاول أن نقابل بين هذين التيارين في المثل الشعبي وهو أحد فنون
الأدب الشعبي . نرى السلطة تؤكد التمايز بين الإنسان والإنسان
وتبرر هذا التمايز :

« لما أنا أمير وأنت أمير .. من يسوق الحمير ؟؟ » .. ولكن الحياة
تصر على المساواة بين الإنسان والإنسان لأننا جميعاً « أولاد تسعة
أشهر » .. والسلطة تسوق ملايين العمال إلى أعمال السخرة .. ثم
تحت السوائم على الإخلاص في العمل ولو كان بلا مقابل لتبرر
السخرة : « اشتغل بقلبك ولو كان صخرة » !! .. وأما الحياة فتصر
على الأجر : « أعط الأجير حقه قبل ما ينشف عرقه » .. وتصر على
التكافؤ بين الجهد والأجر : « الأجر على قد المشقة » .. والسلطة
تصر على التناقض « تمسك بنحسك لا يجيك أنحس منه » ! .. والحياة
تتمرد على التناقض : « ابن مين اللي محمول .. ابن اللي عندها
المأكول . وابن مين اللي ماشي .. ابن اللي ما عندها شي » .
و « أبوك مات من الجوع .. قال : هو لو طال حامض كان
مات ؟! » . والحياة تتمرد على من يأكلون ولا يعملون : « وآكل
شارب على الحمار راكب » .. وتتمرد على استغلال الإنسان

للإنسان : « اخدموني وأنا سيدكم » و .. « إجري يامشكاح للي قاعد مرتاح » و « إذا رأيت الفقير ييجري اعرف أنه يقضي حاجة للغنى » .. والحياة تتمرد على البطالة .. فالبطالة هي الجوع والتشرد .. فتحت السيد المالك على إيجاد عمل للعاطل ولو أن يحفر بئراً ثم يعود فيردم هذا البئر « احفر بير واردم بير ولا تعطل الأخير » .. والحياة لا تعرف التأجيل والتسويف ولا تعرف جنة في الغيب تؤجل إلى ما بعد الموت : « إحييني النهارده وموتني بكرة » .. والحياة تريد الخبز لا الوعود ولا القول المعسول : « إشبعني من بطني » .. والحياة تريد السلام . فهذه أم حسرى تنصح ابنها الذي سبق وقوداً لحرب المطامع فتقول :

خايفة عليك م الحرب ياقلبي
لياخذك هيب النار ياشلبي
يا ولدي اوعى تقف في الحرب من قدام
لياخذك هيب النار ياعجبان ..
يا مين يقول لي درب اللظى سدوه
كفوا البنادق والبارود كبوه !!

هذا وأدباء القرية الذين لم يتفرغوا من العمل اليدوي ولم يحترفوا الأدب ولم يتكسبوا به .. أولئك مرموقون من الجماهير بالإجلال والاحترام والتقدير . وأما أديب السلطة ، هذا الذي تفرغ من العمل واحترف الأدب ومضى يطرق به الأبواب العالية ، هذا يسميه الشعب بـ « الأدباني » .. وهي تسمية لازعة ساخرة في العرف الشعبي تتضمن بالغ احتقار لهذه الفئة التي يعني الأدب عندها كل ما

يرضي السادة من إمتاع لهم ودفاع عنهم . فهم ضيقوا الأفق محدودون بقضبان الصنعة والتكلف والزخرفة وهم ندماء السادة وسلاحهم في آن . وهم عاجزون عن إرضاء حاجات الأغلبية الروحية بحكم ارتباطهم بالسادة .. وهم الآباء المجهولون لنظرية الأدب للأدب رغم أن السيادة التي يخضع لها الآن دعاة الأدب للأدب أصبحت سيادة غير مباشرة .. وأصبحت تبعيتهم للسلطة تبعية غير مباشرة .

لندقق النظر .. ما من أدب على الإطلاق في تاريخ الإنسانية الطويل يمكن أن يسمى أدباً للأدب سواء في لغة العامة أو في لغة الخاصة (الفصحى) .. والمخادعون يعلمون أن للأدب — أي أدب — وظيفتين في مجتمع التناقض .. الوظيفة السياسية مندججة في الوظيفة التعبيرية بحيث لا يمكن الفصل بينهما . وتتحد ملامح الوظيفة السياسية بما إذا كان الأدب أدب السلطة واتباعها وأبواقها — في سيادة مباشرة أو غير مباشرة — أو أدب المحكومين البعيدين عن السلطات . إن هذا الذي يصر المخادعون والمخدوعون — الأدبائيون — على اعتباره أدباً للأدب هو في جوهره أدب حياة .. وأدب إنساني .. ولكن أية حياة ؟ .. وأي إنسان ؟ .. هنا مفترق الطرق !.. وهنا مربوط الفرس كما يقولون .

رأينا في الأدب الشعبي نوعين من الأدب .. أولهما أدب السلطة وهو يعبر عن حياة السادة ويشبع نزوعهم إلى الترف والمتعة والزينة .. ثم هو يبرر هذه الحياة .. وهذه السيادة ، ويؤكددها ويحميها ويدعو لها ، ثم هو ينشر في المسودين التشاؤم والسلبية والقدرية

والهزيمة كطريقة من طرق الدفاع عن الإنسان السيد . وأحياناً تكون هذه التشاؤمية والسلبية والهزيمة تعبيراً عن حاضِر السلطة المأزوم في فترات انهيار الطبقة الحاكمة وصعود طبقة أخرى تنتزع السلطان رويداً رويداً إذ تتحكم في وسائل الإنتاج عند تغير هذه الوسائل في فترة تاريخية معينة .. والنوع الثاني الذي قابلناه في الأدب الشعبي هو أدب المسودين وهو يعبر عن حياة هؤلاء ويتمرد على هذه السيادة . فأدب المحترفين إذن ليس أدباً للأدب .. وإنما هو أدب حياة معينة — حياة السادة — .. وهو أدب إنساني بمعنى معين — الإنسان السيد — .. هذا المعنى النسبي للحياة .. وللإنسان هو ما نريد أن ندق عليه حتى لا نتورط عندما نتحدث عن الأدب في الإطلاق والتجريد والتعميم . فما من أدب وجد في تاريخ البشرية — بعد ظهور التناقض الاجتماعي — إلا وكانت له هاتان الوظيفتان معاً .. التعبيرية والسياسية .. والقول بأدب للأدب إن هو إلا تضليل وزعم لا يثبت على أساس من واقع أو من تاريخ . وإذن فكل أدب في كل مراحل التاريخ التي أعقبت التناقض هو أدب متحيز .. وأدب دعاية إما لأيدولوجية صاعدة أو لأيدولوجية هابطة . ولافتة « الأدب للأدب » لافتة مغربة مصطنعة مكتوبة بحروف من العسل لتخفي وراءها حقيقة تحيز أنصار الأدب للأدب . وإذن لم تعد المشكلة أن يكتب الأديب عن السادة أو عن المسودين .. وإنما هي ما يستهدفه الأديب بالكتابة عن أولئك أو عن هؤلاء . فالواقع أن الأدب يعبر عن أي حياة . ولكن الذي يفرق بين أدب وأدب هو الغاية التي ينشدها الأديب من تصويره لحياة السادة أو لحياة المسودين . فقد يصور حياة

السادة ليبررها ويدافع عنها .. وهو نوعياً .. كذلك الذي يصور حياة المسودين ليبررها ويرد ظواهرها إلى علل غيبية محاولاً أن يطمس الصراع وأن يعوق تمرد المسودين على التناقض بالتخدير والسموم . فالغاية هنا واحدة رغم اختلاف نوع الحياة التي يصورها كل منهما . وقد يصور الأديب حياة المسودين ليجسد ماوراءها من تناقض غير مشروع وغير إنساني يمد جذوره في أعماق المجتمع فهو يضع يد القارئ بتعبير جوركي على « الخيط الذي لا يرى » .. الخيط الخفي الذي ينتظم جميع هذه الظواهر .. فهو يعلن التمرد على هذا التناقض ويتعث في نفس القارئ هذا التمرد . وهو نوعياً كذلك الذي يصور حياة السادة ليبرز ما تقوم عليه هذه الحياة من تناقض غير مشروع وغير إنساني . العبرة إذن أولاً وأخيراً بما يستهدفه الأديب من كتابته رغم اختلاف المجال الذي يغمس فيه الأديب قلمه . وما يستهدفه الأديب هو ما يلتزم به الأديب . وإذن فالعبرة بهذا الذي يلتزمه . لا بمجرد التزامه . لأنه لا يد ملتزم .. لابد هادف بكتابته — شاء أو لم يشأ — إلى غاية تحددها له وضعيته بالنسبة للتناقض الاجتماعي .. وضع طبقته بالنسبة لمتجه التطور أو موقفه بالنسبة لهذا التناقض . وموقفه بالنسبة لاتجاه الحركة التاريخية . معنى هذا أن الالتزام مفروض في الأديب .. مفروض على الأديب أياً كانت غايته من هذا الالتزام — ويبقى من حقنا دائماً أن نكشف في كتابته عن هذه الغاية إذ لم تعد المسألة مسألة أن يلتزم أو لا يلتزم لأنه مجبر على الالتزام . مجبر على اتخاذ موقف . هذا الموقف هو الذي يحدد نوع التزامه .. واتجاه هذا الالتزام . ونحن هنا نصدر من فهم جديد للأدب يعتبر الأدب كأي نشاط إنساني ظاهرة اجتماعية ، ومعنى هذا خضوع

النشاط الأدبي للتفسير نفسه الذي يخضع له كل نشاط اجتماعي .. ومقتضى هذا الفهم رفض النظرة الأثرية للأدب التي تقوم العمل الأدبي في ذاته بمعزل عن وعائه — عن مجتمعه — والتي تطبعه بطابع إلهامي شيطاني فتجعل من عالم الأدب عالماً فوق المجتمع وفوق الطبيعة وفوق كل حتمية وكل ضرورة وكل قانون .. عالماً « ميتاً أدبياً » كالعالم الميتافيزيقي . ومن شأن نظرتنا إلى عالم الأدب كظاهرة اجتماعية اعتبار الفنان — لا أنا إلهية متوحدة — بل كائناً اجتماعياً له في الوقت نفسه ذاتيته وهو يستمد قيمته لا من مجرد هذه الذاتية المقفلة بل من تكامل لازم وضروري بين هذه الذاتية وبين كيوته الاجتماعية . فهذه الذاتية متأثرة بالمحيط الاجتماعي مؤثرة بوجه من أوجه النشاط الانساني في المحيط الاجتماعي . وتبادل التأثير هذا لا يسمح بزعم انعزال . فالفنان في أشد حالات توحده وتفرده وانغلاقه وانعزاله منضو بوجه من الوجوه مؤثراً ومتأثراً .. فاعلاً ومنفعلاً . وعندما نقول أحياناً أن أديباً ما انعزالي فليس معنى هذا انتفاء التفاعل البندولي بين المجتمع والذات ، وإنما نعني به تخلفه عن مسيرة اتجاه الحركة الاجتماعية الصاعدة الهادفة — في فترة تاريخية معينة — إلى توطيد منطق التطور . فهو انعزالي بالنسبة لموقفه من هذا الاتجاه . أما بالنسبة لتفاعله مع المجتمع فهو منضو بالضرورة في حركة أخرى مضادة تستهدف تعويق التيار الجارف في صراع مستميت . فما من أديب إلا وهو منضو إما في تيار أمامي أو في تيار ورائي . وانضواؤه في هذا التيار الأخير هو ما نسميه نسبياً بالانعزال . معنى هذا أن وراء كل أديب موقفاً اجتماعياً معيناً — أدرك أو لم يدرك — يجب أن نفتش عنه فيما يقدمه إلينا من عمل لنعرف مع أي الحركتين يسير .

ومعنى هذا أن الحيادية في الأدب — تلك التي يزعمها أنصار الأدب للأدب — أكذوبة كبرى يجب فضحها . فالأديب محكوم عليه بالانضواء .. بالالتزام .. إما بأن يساير تيار التطور وإما بأن يضاد هذا التيار . أما الأديب الأثيري .. وأما الموقف الحيادي للأديب .. فحالة لم تحدث بعد على سطح هذا الكوكب ولن تحدث . لأن من طبيعة العمل الأدبي ونوعيته إستحالة الوقوف موقف الحياد من صراع يدور في مساحة المجتمع . فالعمل الأدبي بطبيعته نشاط إنساني في مواجهة مجتمع . إنه علاقة بين الأديب والمجتمع يلعب العنصر الذاتي في هذه العلاقة الدور الأول . ويتأثر هذا العنصر بوضعية الأديب في المجتمع . يعبر الأديب عن هذه الوضعية ويستهدف حمايتها أو تغييرها تبعاً لمقتضى الحال واتجاه التطور . والموقف الحيادي للأديب أمر غير متصور لأنه في مجتمع الصراع محكوم عليه بالمشاركة في الصراع على نحو ما .. إذ لا يتصور حياد الإنسان إلا في حالة واحدة ليس غير : عندما لا تتوقف الحقيقة على تدخل ذاتي أو تأويل شخصي .. أي عندما تتوقف الحقيقة على منطوق الموضوع لا على تدخل ذاتي بالتأويل .. شأن المعرفة العلمية في العصر الحديث في الرياضيات والعلوم الطبيعية والعلوم البيولوجية — وإن كان يجوز فيها التدخل الشخصي — إلا أنها أبرز وآمن مجالات الموضوعية وأبعدها عن التدخل الشخصي إذ يمكن أن يقف الإنسان منها موقف الحياد . إنها مجالات للعلاقة بين الإنسان والطبيعة . والحقيقة العلمية في هذه المجالات لا تهدد وضعية العالم الاجتماعية تهديداً مباشراً . وبذا ترفع الحصانة عن كل معرفة لا تتوفر

فيها شروط المعرفة العلمية من إمكان التوقف على منطوق الموضوع وانتفاء للتدخل الشخصي . فلا تتصور الحيادية في العلوم السياسية والاجتماعية والأخلاقية والسيكولوجية الشائعة كما لا تتصور في الأدب والفن والفلسفة ما لم تدرس هذه المجالات جميعاً على أساس من القانون الطبيعي .. قانون الديالكتيك .. فنحن إذن لانقصد إلى أن هذه المجالات محرومة من الموضوعية إطلاقاً كما قد يتبادر إلى ذهن القارئ ، وإنما نعني أن دراستها على أساس غير جدلي هو الذي يسمح بالتدخل الشخصي . وأما دراستها جدلياً فهي وحدها التي تتوفر فيها الموضوعية . وفي هذه المجالات المحرومة من الحصانة — بمعنى — يكون علينا دائماً أن نحفر عن هذا التدخل . فالموضوعية — القائمة على أساس غير جدلي — في هذه المجالات تعبير خادع ومجازي يقتضي غير قليل من الحذر والتربص .. وعلينا عندما نواجه احد هذه المجالات أن نواجهه على أساس من الحقيقة العلمية الموضوعية التي يصرخ بها منطق التطور فالأدب إذن ظاهرة إجتماعية لا يتصور معها حياد .. وعلى حد التعبير القانوني نقول إن براءة ذمة الأديب أمر غير متصور . فذمته دائماً وأبداً مشغولة بمحملة بالتزام . وتحدد نوع هذا الالتزام ومضمونه وغايته مصلحة الجماعة التي يرث وضعيتها في البناء الاجتماعي .. أو بمعنى آخر موقفه من طرفي الصراع .

ينتج من هذا أن ليس ثمة أدب للأدب على الإطلاق سواء في لغة الخاصة أو في لغة العامة . وقد رأينا هذا جيداً في محيط الأدب الشعبي وهو أدب العامية . ونستطيع أن نراه في أدب الفصحى . نستطيع أن نقرأ أدباً لأنصار الأدب للأدب فتكشف لنا العين الفاحصة أنه ليس

للأدب كما يزعمون بل هو أدب الحياة معينة .. وإنسان معين .. وهو أدب ملتزم بغاية معينة يسعى إليها .. وينتج من هذا كله بطلان المقابلة بين الأدب الشعبي على إطلاقه والأدب للأدب . وينتج أن الذي ينبض بروح صاعدة — سواء في أدب العامة أو في أدب الفصحى — هو أدب للحياة .. وأدب إنساني وأدب ملتزم — كالأدب للأدب — بمعنى نسبي يجب ألا يخدعنا عنه تصادم الدلالات للاصطلاح الواحد . والمسألة بعد لم تعد مسألة هبوط الأديب إلى مستوى الغوغاء كما يصورها العقاد ، مادامت المعركة ، كما رأينا ، دائرة رحاها في أدب الغوغاء أنفسهم .. وقد يكتب العقاد أو طه حسين أو توفيق الحكيم أو تيمور بالعامة ويظلمون مع ذلك في زمرة (الادباتيين) .. والادباتيون في نظر السلطة أعلى من مستوى الغوغاء .. ولكنهم في نظر الغوغاء .. فئة محتقرة .. ويمكننا بعد هذا أن نكشف الأدباتيين .. والتجار المقنعين وأن نفتح أعين أولئك الضحايا المخدوعين .

وهكذا أيضا لم تعد المسألة مسألة عامة أو فصحي أو عجمي مادامت المعركة بين الأدب الشعبي (للحياة) والأدب الشعبي (للأدب) مستعرة داخل الأدب الشعبي ذاته وهو أدب العامة .. ومعنى هذا أخيراً أن القضية لم تعد قضية ذوبان أو توحد ذاتية الأديب . فقد رأينا كيف أن مؤدى نوعية العمل الأدبي استحالة الحياد .. وكيف أن الأديب في أضيق حالات تفرده وتجمده وانعزاله منضو حتماً بوجه من الوجوه .. وكيف أنه محكوم عليه بطبيعة عمله بالانضواء .. ورأينا كيف أن أنصار الأدب للأدب منضوون

وملتزمون ومتحيزون . فكيف تراهم يحتفظون بذواتهم متفردة غير
ذاتية ماداموا منضوين بالفعل ومادام في الأنضواء كما يدعون ذوبان
ذاتية الأديب في محلول جماعي ؟! فقط نريد منهم أن يعلمونا المعجزة
التي تحفظ لهم ذواتهم غير ذاتية رغم انضوائهم ...!!... والحق أنهم
يعنون في النهاية أن انضواءهم وتحيزهم والتزامهم هو وحده الذي
يتيح لمن ينضوي معهم أن يحقق ذاته .. أما أي انضواء مغاير .. وأي
تحيز مغاير .. وأي التزام مغاير .. فمن شأنه ذوبان ذاتية الأديب ..
ثم هم بكل تبجح يفترضون أن هذا شيء قابل للتصديق والاجازة ،
وأنا من السذاجة والغفلة وطيبة القلب بحيث نصدق هذا اللف وهذا
الدوران .. وعلى حد تعبير أوى العلاء :

هذا كلام له خبيء معناه ليست لنا عقول ..!

ترى هل لنا عقول ??

هذا ما يشك فيه الأدباتيون ..!

قصائد من السودان

من السودان يجيء النيل دافقاً وحنوناً .. يحمل على راحتيه الخبز
والحب والخضرة والخصب .. ومن السودان .. تجيء روائع من
الشعر دافقة وحارة وحنونة كالنيل .. تحمل قيم الحياة وتبشر
بالمستقبل وتلوح بالزهر والسعف والمناديل البيضاء . تجيء منتصرة
على جراح الطريق وهي تنتزع البسمة من فكي الحزن وتنتزع الأمل
من قسوة العوائق وتحتضن الكفاح في السودان وفي شتى أنحاء العالم
من أجل حياة تستحق أن تعاش . تلك هي « قصائد من السودان »
للشاعرين الشابين « جيلي عبد الرحمن » و « تاج السر الحسن » ..
وراء كل منهما قصة . قد يختلفان في نقطة الانطلاق ولكنهما يلتقيان
كرافدين رائعين في مجرى عام ما يزال يواصل سيره البطولي وسط
الأحراش .. وقبل أن نمضي نحب أن نوجز الطريق التي سنسلكها إلى
الشاعرين :

نحن لسنا من أنصار الفرعة في النقد .. تلك التي تقفز قفزاً إلى
الأحكام النهائية . إنما النقد عندنا إن نتبع المبدع من خلال أعماله
واضعين يد القارئ على المراحل التي مر بها في حياته التعبيرية . وبهذا
نحترم المبدع والقارئ معاً .. إننا نؤمن بأن العمل الأدبي نتاج عملية

غاية في العمق والتعقيد ، ومن هنا ينبع إيماننا بأن على النقد أن يصبح بدوره عملية تحليلية عميقة ومعقدة وإلا ظلت المسافة بين المبدع والناقد موحشة وموئسة وعدوانية !

« ١ » الشاعر جيلي عبد الرحمن

من أسرة عانت مشاق الهجرة في سبيل الخبز . إنه يحدثنا عن طفولته فيقول : « كانت طفولة شقية حافلة بالألم والجذب . فقد هاجرت صغيراً مع والدتي من بلدتي جزيرة صاي بالسودان . واضطرمت في داخلي أحاسيس هادرة .. الغربية .. والفاقة .. والعرق الذي يسفحه أبي » ..

وترسب هذه التجربة في أعماق شاعرنا حتى إذا كبر ونهيات له أداة التعبير ، عاد إليها فأخرجها حية في حدود التصور الطفولي بكل ما يسكبه ذلك التصور من حلاوة وسذاجة حزينة حائرة ، وذلك في قصيدته « هجرة من صاي » .. وفي المركبة المتوجهة إلى مصر كان جيلي سندباداً صغيراً تداعب قلبه الأماني « ففي مصر فاكهة البرتقال وفيها لذائذ للآكلين » ويروح السندباد الصغير يلون هذا الخيال ويتخيل أباه — الذي كان قد سبقهم إلى مصر — في صورة مشرقة . أليست في مصر لذائذ للآكلين كما قالت أمه ؟ إذن فلا بد أن أباه غارق في طبيبات مصر ! .. ثم تتحطم آمال السندباد الصغير حين يرى أباه ، وتلدوب تلك الصورة الحلوة التي جسدها خياله وحرمانه ، فأبوه لا نحيًا في الفردوس المفقود ، إنما هو يعيش في « صاي » أخرى يسفح العرق .. وكانت النتيجة محض أمل انفعالي في العودة إلى صاي وإن لم

تتضح بعد الطريق إلى العودة ، ولم تتضح بعد العلاقة بين صاي
السودان وصاي مصر ١١. ولكن صايا ستصبح عما قريب رمزاً كبيراً
يسع العالم كله . وسيصبح جيلى سندباداً من نوع جديد .. سندباداً
لا يهرب من أرض المعركة إلى بلاد البرتقال !. وستصبح الهجرة ..
بالتغيير .. بالعمل .. بالكفاح .. الهجرة من حياة إلى حياة خطوة
للعودة إلى صاي . ستصبح العودة إلى صاي بهذا المعنى الكبير قضية
جيلى .. قضية حياته وشعره . ولكن هذا التغيير في ذهن جيلى وفي
وجدانه لن يأتى فجأة وإنما سيأتى نتيجة تطور طويل ، ستكشف
حقيقة القضية لشاعرنا رويداً رويداً من خلال علاقة حية مع الواقع
المصري ، هذا الواقع الذى يمور ويغتلي ويضطرب (١) ! .

وقبل أن يندمج جيلى في الواقع المصرى الخصب ليستمد منه مادة
شعره يعبر المسافات إلى « عبري » في حنين مائج ، فتكون مادته
الذكريات البعيدة الباهتة « كطيف خالد يسري ، عليه غلالة
سوداء ، ذابت في رؤى الفجر » إنه ظمآن إلى أمواه عبرى وطيرها
وكتبانها وسقحها وجسرها وأكوأخها وجبالها وسواقها ولعبة
العروسة والعريس والمأدبة الاسمية .. ذكريات . وسذاجات ..
وأخيلة طفولية طاهرة :

حنينى جارف .. عات برغم المسلك الوعر
ترالى كيف أنساه وقد أودعته عبري ؟

(١) نحن نتبع هذا الخط في حدود القصائد المنشورة بالديوان .. وهناك بلا شك حلقات
مفقودة ، قصائد بينية لم تنشر . ولكن هذا لا يحول دون التبع في حدود الحلقات المعطاة .

فكأن الشاعر — في البيت الأخير — يسجل ذلك النزاع الحاد الذي بدأ ينشب في وجدانه الرهيف بين علاقيتين : علاقة الشاعر عبري .. بصاي .. تلك العلاقة التي تمده بذكريات بعيدة ورؤى وأخيلة باهتة . وعلاقته بالواقع الجديد — الواقع المصري — الذي يريد أن يفرض نفسه على وجدانه ويصبح مادة لشعره . والذي لن يلبث أن يعطيه تجارب حية عارمة حاضرة طازجة لا محض ذكريات .. كان الشاعر يحس النزاع الحاد بين الواقع المعاش .. الواقع المصري .. والواقع المتذكر .. صاي .. الذي لم يعد غير عديد من الذكريات الحبيبة والباهتة في نفس الوقت لبعدها . كان يحس أن الواقع المصري يكاد يمتصه ويشرقه من عبري فراح يعلن لعبري وفاءه .. يعلن أنه لن ينسى تراثه وأنه أودعها هذا التراث . ولكن الإنسان لا يستطيع أن يعيش على تراثه فحسب . لابد له من أن يعيش حاضره ! . وعما قريب سيكتشف جيلي أن الانفتاح وجدانه لما في الواقع المصري من حركة وتوتر وحيوية ليس إنكاراً لتراثه ولا تنكراً لعبري . وإنما هو — الانفتاح — مزاجية ومفاعلة بين مادتين .. مادة الواقع الحاضر ومادة الذكريات . وفي هذه المفاعلة إثراء للواقع المصري والسوداني على السواء . إغناء للتراث وللحاضر المعاش معاً .. ولم يكن جيلي حينذاك قد وضع يده بعد على العلاقة بين المعركة في السودان والمعركة في مصر . بل لم يكن قد فهم بعد حقيقة المعركة في السودان حتى يعلم أن أي إثراء للكفاح في مصر هو في الوقت نفسه إثراء للكفاح في السودان ، ولا داعي بالتالي للانغلاق في وجه الواقع الجديد الذي يريد أن يفرض نفسه غنياً قوياً

على وجدان شاعرنا . ولكن الواقع المصري بدأ يطبع في وجدانه الشفاف صوراً جديدة .. وأخيلة جديدة .. وتجارب جديدة .. وبدأت صور عبري تتراجع لتظهر صور الريف المصري ولكن على استحياء في مبدأ الأمر . وذلك في قصيدة « عزاء في قرية » إذ تطالعنا بواذر الريف المصري من خلال وجدان الشاعر .. لقد بدأت تتسلل في هدوء وفي إصرار « والجرة المكسورة انكفأت فأزعجت الحروف ، قد كان ينصب في الزريبة والكتابة في رؤاه » ..

ومع التسلل الهادئ لصور الواقع المحيط كان يتسلل الوعي في هدوء أيضا .. الوعي بالعلاقة بين صاي والريف المصري . لقد وجد صايًا في مصر ! .. واتسعت القضية فلم تعد قضية أسرة . ولا قضية صاي فحسب .. وإنما أصبحت قضية كبيرة تسع الريف المصري وتتضمن صايا ومازالت مفتوحة على الإمكان .. لقد كانت في قصيدة « هجرة من صاي » قضية جيلي وعائلته .. ثم أصبحت في « عبري » قضية صاي كلها .. ثم أصبحت في « عزاء في القرية » قضية صاي من داخل الريف المصري واحتضنت الفلاحين الذين « يغغمون » وفي انكسار يطرقون « ثم هاهي صاي تكبر وتكبر حتى تحتوى « كوريا » لقد عرفت جيلي الآن الصلة بين مأساته ومأساة عائلته ومأساة الفلاحين في الريف المصري والمكافحين في كوريا . فالدجى الذي تحفر كوريا له قبراً هو نفس الدجى الذي يلفع « صاي » ويلفع الريف المصرى . « تبين قبراً للدجى .. هذا الدجى ترمينه في الهوة الحمراء .. ترمين أسمالي وأحزاني أنا .. في ثورة النعساء والاجراء » ..

عرف جيلي هذا من الحياة الصاخبة في مصر ومن المد الثوري العظيم على حد تعبير جيلي نفسه — سنة ١٩٥٠ ، ١٩٥١ . وبدأ هذا الوعي يلغى المسافات بين صاي ومصر وكوريا . ولكنه حين أراد أن يكتب عن كوريا كانت كوريا محض رمز كفاحي .. كانت فكرة .. معنى .. قيمة .. لا واقعا معاشا . فجاءت القصيدة متعلقة بالشاعر وأحزانه أكثر من تعلقها بكوريا ذاتها . فالقصيدة كلمات عامة وخطوط عريضة : هضبة سوداء .. وتلال يسكنها الموت .. وأشلاء .. وشهداء .. ودم غال .. وثورة تعساء أجراء .. وذلك لأن التعبير الحي المباشر عن صاي أصبح مستحيلاً ، وبنفس الدرجة ، ويعد في مكنة جيلي إلا أن كان أمراً كما أن التعبير الحي المباشر يعبر عن كوريا وأيضاً عن صاي من خلال تعبيره عن المعركة في مصر ، وتعبيره عن المعركة في مصر إنما هو تعبير بطريق غير مباشر عن صاي وعن كوريا ، وهو في نفس الوقت التعبير الحي الوحيد الممكن . وهذا يصدق على قصيدة كوريا للشاعر عبد الوهاب البياتي . فهي الأخرى كلمات عامة ، ويصدق على الكثير من القصائد التي كتبها العراقيون والسوريون واللبنانيون والأردنيون والمصريون عن قضية فلسطين .. كلمات عامة .. نحن مدعوون إلى أن نعبر عن قضية فلسطين وعن أية قضية بطريقة خالية من الهتافة والخطابة والهمشية !!.. يجب أن تظهر قضية فلسطين من خلال تجربة معاشة لا من خلال تقارير من الخارج لا نستطيع أن نميز فيها بين شاعر وشاعر . نحن نطالب بالتعبير الحي عن قضية فلسطين وعن أية قضية أخرى .

ويلتقى جيلي بالمناضلين المصريين ويشد على « يد » أحدهم .
ويحس أن في قلب ذلك المناضل حناناً حاقداً .. فيسأله « كيف
احتملت لظاه في لفح النضال المربد ، وحضنت أحقاد الجياح
وصرخة المتشرد !! » وفي قصيدة « يد » كان جيلي مسائلاً يستفسر
عن خارج المعركة .. ولكنه يعرف أن « كل المعاني في العيون
الظامئات إلى الغد » ويعود « يلفحه السؤال عن الحنان الحاقد » ..
ويرتبط جيلي بالواقع المصري أكثر وأكثر ويدخل بعد « يد » — بعد
هذا اللقاء وهذا التساؤل — في علاقة صميمية مع المعركة العارمة
جنباً إلى جنب مع المناضلين المصريين فيثري وجدانه ويعمق وعيه
وتبدأ مرحلة جديدة في حياته وفي شعره مضمونا وصياغة : فقد
كانت الصياغة في « هجرة من صاي ، عبرى ، عزاء في قرية ،
كوريا ، يد » هي الصياغة الكلاسيكية بكل كيفياتها : البيتية
والتقفية والتقريرية والصور المرصوفة غير المتداخلة غير المتحركة ،
والعمومية في التناول والوصف من خارج الحدث .. وعلى بعد .
وكانت التجارب تعرض عرضاً عاماً .. تلخيصياً .. مفتقرة إلى
حركة النمو الداخلى .. إلى الوحدة الحية . وفي قصيدة « يد » نحس
النقطة الحرجة .. النقطة التي سيبدأ بعدها التحول إلى مضمون جديد
وصياغة جديدة تلائم هذا المضمون .. صياغة مرنة .. أكثر قدرة على
احتواء المضمون الغني الرحب .. وأكثر قدرة على انتمائه وتحضيره
وإبرازه .. وبين قصيدة « يد » وقصيدة « شوارع المدينة » حلقات
مفقودة .. قصائد لم تنشر .. ولكننا نعرف من « شوارع المدينة » إن
جيلي وجد نفسه يواجه مضامين جديدة عميقة متشابكة ، وأحس أن

الشكل القديم لا يتيح لهذه المضامين الحياة بقدر ما يخنقها ويجعلها ويلخصها في قالبته . فبدأ يستخدم أدوات صياغة جديدة : بدأ يستخدم التفعيلة .. والتقفية غير المتلازمة .. والجريان في العروض .. والتداخل في الصور .. وبدأ يحاول أن يبني كلا مترابطة من جزئيات صغيرة لا من كلمات خطابية عامة .. وبدأ يحاول أن يصف من قرب وأن ينهي الحديث ويعضره . ولكنه لم يستخدم هذه الأدوات إلى الحد الأقصى في « شوارع المدينة » .. فنحن نحس بشيء من تردد الشاعر بين القيم الشكلية القديمة والقيم الجديدة في شوارع المدينة .. « شوارع المدينة المخطوبة البيوت .. بالدخان والزيت .. نعيش في أعماقها نعيش لا نموت » ..

ولكن الصياغة الجديدة لن تلبث أن تفرض نفسها وبقوة بعد « شوارع المدينة » .. ونلاحظ في شوارع المدينة أن الصور بدأت تكون أكثر تداخلاً وترابطاً وحركة . والمجربة أكثر عفوية والمضمون بعامة أكثر رحابة وعمقاً وشمولاً وأمامية . وإن كانت قضية المدينة ليست بعد بوضوح القضية في القرية . فتحة تداخل بين القرية والمدينة في القصيدة مصدره إن قضية القرية كانت أكثر قوة لأنها أكثر وضوحاً « مشيت في شوارع المدينة أسامر العيون .. وفي الغناء حول قصر (المالك الكبير) .. تكوم الرعاع .. وأخوة جياع » ! وإن كانت النظرة النسبية تجعل من القرية في مقابل المدينة جنة ليس فيها خوف ولا أسوار « تكمم النهار » ... وهي نظرة لها ما يورثها على كل حال .. حتى إذا ابتعدنا عن النسبية في « شوارع المدينة » وجدنا القرية بدورها مليئة بالخوف والأسوار مما تجسده لنا

قصيدة « الفجر في القرية » فهناك الدودة التي أهلكت قطن عم سعيد .. والدموع التي تبلل أرض المسجد .. والشكوى الصارخة من الناظر .. والرعب من يده الحديدية .. إن القرية هي الأخرى — بعيداً عن النسبية — « روح تتعذب . وحقد وصراخ في القلب . وخوف وأسوار » . وفي الفجر في القرية « نلتقي بالواقع المصري الغني بالصور والأحاسيس ، المضطرب بالمشاعر الدراماتية .. الصارخ بالمأساة .. نلتقي بهذا الواقع وقد فرض نفسه على وجدان جيلى نهائياً .. لقد انفتح بعد مقاومة فرضها وفاء جيلى لعبري ولتراث عبرى . إنه يستقبل الواقع المصري ثم يعود فيعبر عنه في عمق وفي حلاوة وفي موسيقية رائعة . إن جيلى في هذه القصيدة ينجح بامتياز في أن يحقق لمصر ما لم يحققه لها شعراؤها .. فهو يصور الفجر .. وحركة الحياة في الصباح .. والصراع الدائر .. تصويراً نمطياً عبقرياً : « عم سعيد يحضن ابنه .. في الشفتين لمعة سمن ، والديك ينط على السور .. والعنزة تنصت للزير .. يقطر ماء .. يقطر ماء .. » ، « وتلاقت أشباح تمشي .. عبر الدرب .. صوب المسجد .. وصباح القشدة يا أحمد .. وصباح الخير .. وتصافحت الأيدي الخشنة » .. وفي « أطفال حارة زهرة الربيع » نلتقي بجيلى في المدينة وقد أصبحت قضيتها أكثر وضوحاً منها في « شوارع المدينة » .. فقد كانت المدينة في هذه الأخيرة مجرد اطار خارجي من البيوت المخضوبة بالدخان والزيت . وحارات جرداء في احنائها الشقاء واليأس والرجاء .. وكلمات عامة وضراعات .. وحنين إلى القرية . أما هنا في « أطفال حارة زهرة الربيع » فالمدينة ليست اطاراً

خارجياً وإنما هي مجموعة من العلاقات الحية المتشابكة : علاقة الحارة بالمدينة .. وعلاقة أزمة الحياة فيها من عتمة وجذب وتعفن بالنيون في الخارج وراكب الحصان في الميدان والماء الذي ينساب من نافورة تضاء وعلاقة محمد وثوبه القديم بشركة الملابس التي يشتغل فيها أبوه ، والتي يمتلكها خواجه « دماؤه حمراء كالبطيخ » ! والرجال الذين يعودون كالأسى حين تلفظهم المدينة إلى الحارة كل مساء بعد أن تمتص منهم الدم والعرق .. علاقة بين هذه المودة الاسوانة والأحلام الحلوة التي يسأل عنها الصغار .. أحلام في اليقظة وفي النوم .. وهكذا كانت مضامين جيلى تغتنى بازدياد ارتباطه بالواقع المصري وكانت قيمة الفنية تزداد مرونة وحيوية وعضوية وجريانا وموسيقية بقدر ما يعمق وعيه .. ومازال جيلى يحاول أن يصل إلى مضمون أكثر تكاملاً وصياغة أكثر تكاملاً .. ويحاول أن يحقق تكاملاً صميمياً بين المضمون والصياغة .. أن جيلى يقدم لنا في ديوانه أشياء رائعة . ومازال يقدم .. ومازلنا ننتظر أشياء أروع ..

«ب» الشاعر تاج السرّ الحسن

من أسرة كانت تشتغل بالتجارة . وهو مثل جيلى عايش في صباه جواً صافياً وإن كان عهده بالصوفية أطول وأعمق بكثير من عهد جيلى بها . مما أعطى شعر تاج طابعاً خاصاً يظهر في صورته الداهلة المرتعشة الدخانية ، فتركيب الصور عند تاج تركيب وجداني أكثر منه تركيباً خارجياً للمرئيات .. وفرق ثالث بين جيلى وتاج هو أن جيلى وصل إلى مرحلة البلوغ الشعري — لو صح التعبير — وهو في

مصر إذ هاجر إليها وهو صغير . أما تاج فقد بلغ هذه المرحلة و
السودان . من هنا جاء شعر تاج مرتبطاً بالبيئة السودانية
الدرجة التي يرتبط بها شعر جيلي بالبيئة المصرية . وليس ثمة وج
واحد بين جيلي وتاج ، فلكل منهما ذاتيته الخاصة وملاحظه
وكيفياته المستقلة وإن جمعت بينهما وحدة الاتجاه على أساس
موحد في المرحلة الأخيرة . إن وحدة الاتجاه حين تقوم على
من الوعي تؤكد الذاتية وتشترطها ..

يبدأ هنا تاج من قصيدة « الكوخ » كنقطة انطلاق تتيحه
حدود النشر : وصورة الكوخ هنا صورة مشرقة يرسم خا
مرح الأم والأخوة والوالد والاماسي التي تدار فيها الفرحة .
الجدة كانت نفسها هنية وكانت العيون كل العيون تنام مطمئنة
كان تاج حينذاك يصور كوخه هو بالذات لا أي كوخ فقد أ
له — بعكس جيلي — طفولة وصبا مشرقان إلى حد ما .. و
وجدان تاج يسع حينذاك أكثر من كوخه هو .. ذلك الكوخ
المطمئن ..

وفي قصيدة « القمر » .. يكون تاج قد بدأ يفتح عينيه
ذهنه — على نقيض الكوخ .. على القصر .. وإن لم يكتشف
العلاقة بين القصر والكوخ ولا الفرق بين كوخه وسائر الأ
فصورة الكوخ في « القمر » هي نفس الصورة في القصيدة الأ
ولكن « القمر » كانت على أية حال خطوة يخطوها تاج نحو
الأخرى وإن كان يراها بعين القمر .. من بعيد . وثمة علا
الكوخ والقمر .. وبين القصر والقمر وبين تاج والقمر كلها .

منفردة مع القمر .. علاقات وهمية أثرية .. ولا علاقة بين الكوخ والقصر ولا بين تاج والكوخ والقصر !! إلا أن المقارنة غير المباشرة بين الكوخ والقصر من خلال علاقة كل منهما بالقمر قد أثارت في رأس تاج سؤالاً حائراً .. وحين يقف الشاعر — أي شاعر — منفرداً فإنه يحس بالموت يدب إليه بطيئاً .. فيسقط هذا الموت على الجماهير ويراهم مثله تموت في بطناء !! وهذا ما فعله تاج في القمر لقد حسب في تفرد ذاك أن القمر وحده هو الخالد ، أما ركب الحياة فيخبو على جسر الممات دون غاية . ذلك لأن تاج نفسه في تلك المرحلة كان يفتقد الغاية . وهو لن يكتشف معنى الخلود في ركب الحياة إلا بعد أن يظفر بجواب على سؤاله ذاك الحائر ..

وفي قصيدة « المسوخ » تكون بإزاء خطوة كبيرة نحو الشعب سيقتها بلا شك خطوات لم يتضمنها . وتاج هنا ينظر بعينه لا بعين القمر المحايدة .. لقد أدرك أن هناك أزمة وإن لم يدرك بعد خطوة الخلاص ، وحين يفتقد الشاعر خطوة الخلاص يتورط في الفروسية ويدعي النبوة وتظهر الجماهير من خلال عدسته المقعرة أجداثاً وجثثاً وهياكل تنتظر البعث على يده هو المهدي المنتظر !! وما ذلك إلا لأنه لم يكتشف بعد ذلك الصراع العارم وراء الظاهر السكوني . وحين يكتشفه سيبتأ من النبوة ويبدأ فيستمد الأمل من الصراع .. من حركة الناس بعد أن كان يقف منها موقف المسيح من لعاذر لأن ليس ثمة لعاذر إلا الشاعر نفسه حين يدعي النبوة في مواجهة الشعب !!

فإذا جئنا إلى « قصة لاجيء » نذكر « كوريا » للجيلي عبد الرحمن .. ولسنا بحاجة إلى إعادة القول في التعبير الحي .. فحين أراد تاج أن يفرش أرضية الحدث .. الهجوم الغادر على قرية فلسطينية .. جاءت أرضاً مغايرة لأرض فلسطين .. فيها الحقول والسنابل والسواقي . ثم لا ينسى تاج كوخه الحبيب فيضع فيه أسرة فلسطينية . فإذا وصلنا إلى الحدث بعد هذه الفرشة كنا بإزاء كلمات عامة وخطوط سريعة تلخيصية . ثم نحس كأنما تاج يستجدي مشاركتنا بطريقة تهويلية تشعرنا بالافتعال الذي يضع بيننا وبين اللاجئ حاجزاً ضخماً حتى إذا قال تاج لهذا اللاجئ في ختام القصيدة « ها أنت مثلي في رحاب الحياة .. تمشي ولا تدري إلام تسير .. وأنت مثلي ثورة خامدة .. تقن حيرى في رماد السنين » .. نكتشف أن التجربة الحقيقية .. الحدث الحقيقي .. ليس هو الهجوم على القرية 1. إن هذا الهجوم مجرد حدث ظاهري قصده تاج ذهنياً ولم يقصده وجدانياً ، إن الحدث الحقيقي هو « الغربة » التي تربط تاج باللاجئ .. بمعنى آخر نكتشف في نهاية القصيدة أن الحدث متعلق بالشاعر أكثر من تعلقه باللاجئ أو بفلسطين . بل نحس كأننا بإزاء قصيدتين تنفرد كل منهما بحدث خاص مستقل . ومايكاد يبدأ الحدث الحقيقي (الحدث الوجداني) لو صبح التعبير حتى تنتهي القصيدة . كان تاج يحاول أن يكتب عن فلسطين فافتعل ، ثم لم يستطع إلا أن يفعل بنفسه في نهاية القصيدة .. وتاج ينتهي بأمل طوبوي لم تتحدد بعد طريق الوصول إليه . في هذه الأثناء كان تاج يعاني الشعور الحاد بالغربة في مصر . الغربة كمأساة فردية .. كأزمة خاصة .. وهذا ما جمع بينه وبين اللاجئ وأظهر مأساة اللاجئ

أقرب إلى أن تكون بدروها مأساة فردية لا قضية كبيرة .. وقد
تكشف الشعور بالغرابة بعد قصة مفتعلة وتهيولية عن اللاجئ هي
بمثابة مقدمة طويلة يدخل منها تاج إلى نفسه .. إلى غزبه .. إلى أمله
في البعث وإن لم يعرف بعد كيف ??.

وفي « عيد الغريب » نرى كيف يعمق معنى الغربة ويتسع حتى
يرمز إلى قضية كبيرة . إن الغربة هنا ليست مأساة فردية تتعلق بتاج
وحده كما كان الحال في ختام « قصة لاجيء » .. وإنما هي مأساة
عامة . إنها ترتفع في الوادي « ساحرة تختص معنى الحياة » . لقد كان
تاج في « قصة لاجيء » يعيش ولا يدري الأم يسير . وكان ثورة تمن
حيرى .. لا تعرف هدفاً ولا خطة .. كأن ناراً تأكل نفسها ! أما
هنا في « عيد الغريب » فقد أصبح تاج يرسم مصير الغربة بعد أن
كانت الغربة ترسم مصيره : « وندفن الغربة لا لن تكون .. في
الأرض هذي الغربة الشاحبة » .. لن يكون على الأرض عيد إلا يوم
تنتهي هذه الغربة الكبيرة .. أما العيد الذي يحتفل به الأطفال الآن
بألف رداء وألف لون وبالضحكات والبالونات والفساتين
المشجرة .. أما هذا العيد فكاذب وإلا « لما بكيت أمي ومن حولها
يهلل العيد ويحيا المرح .. وأخوتي ما ظل في وجههم هذا الأسى ما
مات ومض الفرح » وينادي الشاعر أخاه « محمداً إني سأتي غداً
والعيد يأتي غداً والعيد يأتي في خطى عودتي » ويومها ستكون الحياة
عيداً على الدوام ، ستكون عيداً لا يتناقض مع نفسه ! .. ستكون
عيداً حقيقياً لا عيداً بالمظهر !! ولكن كيف ?? هذا ما تحجب عليه
« ثورة » أننا هنا بإزاء انتفاضة .. بإزاء موقف يتجدد .. بإزاء

جواب حاسم : « ساعدي المصفدان بروح الظلم تواقان
للاتطلاقة .. فلماذا والفن فجر بقلبي ونشيد مجنح وانعتاقه ..
وسلاح يذود عن حق شعبي فلماذا أظل دون امتشاقه .. سوف لا
تنطوي بقلبي أحزاني ولكن ستنقضي أحزاني » وهنا تحددت خطة
الخلاص .. لقد كف تاج عن أن يكون مسيحاً .. وهنا نقطة
التحول التي سيندفع منها تاج إلى مضامين جديدة وأيضاً إلى صياغة
جديدة :

أفمن قبيل المصادفة أن يرتبط انتقال جيلي وتاج إلى الصياغة
الجديدة بالتحول النوعي في مضامين كل منهما ؟ أم أن تغاير المضامين
يستلزم تغاير الصياغة ؟ لقد لاحظنا عند جيلي إن الصياغة الكلاسية
كانت مرتبطة بمرحلة ما قبل الوعي .. أي مرتبطة بمضامين ذات
نوعية معينة .. فإذا وجدنا « تاج » أيضاً ينتقل إلى صياغة جديدة
ووجدنا هذا الانتقال مرتبطاً بالتغير النوعي في المضمون أنقول أن
الأمر محض مصادفة أم نقول أن التغير في المضامين يفرض التغير في
الصياغة ؟؟ لقد كانت الصياغة في : الكوخ ، القمر ، المسوخ ،
قصة لاجيء ، الكاهن ، عيد الغريب ، ثورة .. هي الصياغة
الكلاسيكية وترتبت على هذه الصياغة نتائجها الطبيعية وإن كانت
(الكاهن ، عيد الغريب ، ثورة) تقترب من الوحدة على التابع .
وهي تقترب من الوحدة بقدر ما يزداد وعي تاج ، هذا الوعي الذي
تبعنا في حدود إمكانيات النشر مساره ، إذ أن ثمة قصائد بينية لم
تنشر .. وكان وعي تاج يزداد بازدياد ارتباطه بالواقع المصري شأنه
في ذلك شأن جيلي . إن تاج يحدثنا فيقول : « ومن تجارب الشعب

المصري في نضاله ضد الاستعمار والحرب ومن الحياة العريضة
النايضة في حزن وبسالة أخذت أشعاري تلتصق بالناس .. وفي
قصيدة « عطبرة » نضع يدنا على نتائج هذا الالتصاق . فقضية المدينة
أصبحت بوضوح قضية القرية . لقد كشف لنا تاج في « الكاهن »
عن العلاقات الحية في القرية السودانية . وها هو يكشف لنا في
« عطبرة » عن العلاقات الحية في المدينة السودانية : « مدينة الحديد
واللهيب » .. إنها تستلهم المستقبل من وجه المناضل « قاسم » ذلك
الذى يطل في سمائها كالرائد .. وهي تخلق الحياة والسلام وتحلم
بالمشهد العجيب « بسلام » و « الشفيع » ثم يربط كفاح المدينة
بكفاح الشعوب من أجل الحياة ولكن المدينة في كل مساء تستلهم
الأمل من شهدائها « أبنائها الذين ماتوا في حومة النضال »
« صلاح » و « قرش » . وهي مدينة حزينة ولكن من جزئها هذا
سينشق الفرح .. الفرح الكبير . وفي « عطبرة » يستخدم تاج
الصياغة الجديدة وإن كانت ماتزال على شيء من التقريرية . وعلة
ذلك أنه لم يقدم لنا قطاعاً من عطبرة بل قدم صورة تخطيطية عامة
تذكرنا « بشوارع المدينة » للجيلي . فإذا تتبعنا « تاج » خارج حدود
الديوان ألتقينا بالصياغة الجديدة وهي على نصيب كبير من الفنية
والحيوية والمرونة وذلك في قصيدة « مهاجرون للحج^(١) » المنشورة

(١) ذكر لي تاج أنه كتب « مهاجرون للحج » في المحاولة الأولى بالقالب الكلاسي ..
ولكنه توقف عند البيت العشرين ولم يستطع أن يستمر . وفي المحاولة الثانية اضطر إلى تحطيم
عمود الشعر وخرجت التجربة كاملة في الصياغة الجديدة . ولها دلالة الحاسمة في قضية
الشكل والمضمون . فالشكل الجامد لا يمكن أن يتسع للمضمون الفني الحي الحركي ...

بالعدد الأول من مجلة « الأدب » وفيها يتخلص تاج من الخطابة والهنافة والتقدير . فهو لا يفرض علينا الحدث بل يحضره لنا من الداخل بواسطة الصور النامية التي يدعو بعضها البعض .. ويتركنا نعيش هذا الحدث . إنه يعطينا قطاعاً حياً غنياً بالخلايا والعلاقات ، وذلك بعكس « عطبرة » .. هذه القطاعية هي سر الحيوية في « مهاجرون للحج » وهي أيضاً سر الحيوية في « حارة زهرة الربيع » لجيلي .. في هاتين القصيدتين يقدم لنا كل من تاج وجيلي النموذجي في الواقع الكبير .. اللقطة النموذجية لا النظرة العامة .. ومع النموذجية في اللقطة تتلاشى الخطابة والتقدير ..

إن الشعر السوادني — الشعر العربي بعلمه — يعلق على تاج وجيلي أملاً كبيراً ..

كلمة أخيرة

لكل شاعر .. ولكل جيل .. ولكل عصر « مصطلحه » الشعرى الذى يجعل من الحوار بين الشاعر وشعراء جيله وبين شعراء الجيل الواحد والجمهور المتلقى وبين الجيل والجيل العصر والعصر .. إمكانية قابلة للتحقيق والتحقق ! حتى هذا « المصطلح » أو ذاك فى هذا الزمان أو ذاك والذى يبدو لنا الآن — على البعد — غامضاً بدرجة ما أو يصعب علينا فهمه وتمثله لدى هذا الشاعر أو ذاك .. هو أولاً : جزء من « مصطلح » عام .. وثانياً : لم يكن فى حدوده الزمانية والمكانية بتلك الدرجة من الغموض ! وثالثاً : لم يكن عائقاً فى سبيل الاتصال والاتصال والأخذ والرد — الحوار ! و .. نحن نتكلم عن « الشعر » و « الشعراء » لا عما تلقينه إلينا المطابع كل ساعة من ركام محسوب على الشعر والشعراء ولا عمن تطبل وتزمر لهم أجهزة الاعلام المشبوهة هنا وهناك نفخاً للضفادع حتى تصبح فيلة ! .. وحجبا للصوت الأصيل أو الأصوات الشعرية الأصيلة فى هذا البلد العربى أو ذاك ، وشوشرة على المصطلح الشعرى فى هذا الجيل من أجيالنا أو ذاك ! تماماً كما أهالوا على حركة الشعر الحديث تلالاً من الإنتاج النثرى المفهرس — ومازالوا يفعلون ! الذى لا يمت

إلى الشعر عامة بصلة ولا إلى حركة الشعر الحديث خاصة لكي
يصادروا عليها وعلى مكتسباتها ويقطعوا عليها الطريق إلى المستقبل

ولكن الشعر « صوت العقل » كما يقول أستاذ الإغراب والتغريب
أبو تمام !

ويقول شاعر آخر لا أذكر اسمه :

وبالشعر يبدى المرء صفحة عقله
فيعلن منه كل ما كان يكتم
وسيان من لم يمتط اللب شعره
فيملك عطفه وآخر مفحم

عقلانية الشعر ضد موجة « اللاعقلانية » الزاحفة اليوم على أرض
الشعر العربي .. ضد جميع موجات « التصويرية » و « النغمية »
التي توشك أن تجر قطعيا من الشباب الأعمى إلى « البرناسية » بكل
جلودها وبكل ألوانها الحربائية وبكل تناسخاتها المذهبية ! ضد الشعر
للشعر .. ونهاية المطاف معروفة ، وأشهرت إفلاسها ألف مرة في
الداخل والخارج .. ولكن الأفاعى كالطيور لا تستطيع إلا أن
تبيض .. وهي أحيانا تلون البيض على طريقتنا في شم النسيم ! .. نعم
عقلانية الشعر في جيل فقد عقله أو يراد له أن يفقد عقله فيجىء
شعره هذيانا أو نوعا من الهذيان الموزون المقفى واللامقفى .. عقلانية
الشعر ضد ما يصادرون على الفكر في الشعر ومن يدشنون

« الازدواجية » بين الفكر والشعور وبين الشعور والسلوك وبين السلوك والواقع ! وسيلزم من تأكيد الفكر في الشعر أشياء أهمها : أن الشعر ليس إفرازا عفويا ولا عشوائيا وإنما هو عملية ذهنية شاقة في بناء المضمون وبناء الشكل على السواء ! . وأن الشعر ليس رؤى ضبابية لا تخضع للمحاكمة العقلية ، وإنما هو رؤى يكمن وراءها التلقى والتمثل والفهم والمعرفة للعالمين الطبيعي والاجتماعي ! . وأن الغموض في الشعر إما أن يكون نتيجة للعجز عن التعبير (عجز في الأداة .. أداة الإيصال) وإما أنه نتيجة للرغبة في التخفي (وهو هنا تعبير ناقص) فيجىء تعبيرا ذاتيا محضا لا تتحقق معه صلة ولا إيصال ولا حوار مما يعنى ببساطة أن ليس للشاعر مصطلح خاص ولا هو بالخاضع لمصطلح عام ! وقد يؤخذ هذا حجة على تفرد الشاعر وامتيازهِ — كما يحدث عادة مع التسرع — ولكن في الأمر خدعة : فالذاتية المحضة لا تعنى هنا خصوصية الشاعر بل تصادر على هذه الخصوصية ذاتها .. تلغيها .. تلغيها .. تنفيها .. تلغى إمكانية « الذاتية » ! ما قيمة « ذاتية » تنسف ذاتها ولا أستطيع أنا أن أتبع كنهها .. منبعها ومصبها .. ما قيمة « ذاتية » تقنات على ذاتها ويستحيل معها الحوار !!

لقد كان كبار الشعراء — وعلى مدى تاريخ الإنسانية — من شعراء مصر القديمة عبورا بهوميروس قفزا إلى دانتي وشكسبير وبايرون وبوشكين وغيرهم وغيرهم .. كانوا أساسا مفكرين كبارا . وكانت شحنتات الفكر في إبداعاتهم أكبر بما لا يقاس من شحنتات « الشعر » بالخطأ الشائع لدينا من ازدواج بين الفكر والشعر !!

أروني شاعرا واحدا كبيرا في التراث الإنساني كله لم يكن مفكرا كبيرا... وما قيمة شاعر ليس مفكرا؟!.. وما حاجتنا عندئذ للشعراء؟! وما جدواهم؟! ولماذا يطاردنا الغادون في كل زمان وكل مكان؟!

إذا كان الشاعر يبدى بالشعر صفحة عقله كما يقول شاعرنا القديم ألا يكون الناقد من بين « الغاوين » الذين يتتبعون « آثار » الشعراء من خلال « بصماتهم » « النقدية ؟ كيف المفر ؟

ليكن هناك إذن « مصطلح » نقدي فيما نحن نطالب بمصطلح شعري « فالذي يرمز لا يخفي ذقنه كما يقولون !

للمؤلف

في المسرح الشعري :

- | | |
|-----------|----------------------|
| نفد | ١ — ياسين وبهية |
| » | ٢ — آه ياليل يا قمر |
| تحت الطبع | ٣ — قولوا لعين الشمس |
| نفد | ٤ — منين أجيب ناس |
| تحت الطبع | ٥ — ملك الشحاتين |

في الشعر :

- | | |
|-----------|--------------------------|
| نفد | ١ — التراجيديا الإنسانية |
| صدر | ٢ — لزوم ما يلزم |
| صدر | ٣ — بروتوكولات حكماء ريش |
| صدر | ٤ — رباعيات ن . س |
| تحت الطبع | ٥ — فارس آخر زمن |

في النقد :

- | | |
|-----------|-----------------------|
| صدر | ١ — حوار في المسرح |
| | ٢ — دليل القارئ الذكي |
| تحت الطبع | إلى عالم ألى العلاء |
| | ٣ — هموم الأدب والفن |

هذا الكتاب

« هموم الأدب والفن » .. من الكتب القليلة التي لم تنشر بعد ، لفنان شاعر ودعناه قبل عشر سنوات هو : « نجيب سرور » . ونجيب فنان متعدد المواهب . فله في الشعر عدد من الدواوين المنشورة هي : « التراجيديا الإنسانية » ، « رباعيات » ، « بروتوكولات حكماء ريش » ، « لزوم ما يلزم » ، و .. ديوان لم ينشر بعد ، هو : « فارس آخر زمن » . وله في المسرح مسرحيات منشورة هي : « ياسين وبية » ، « آه يا ليل يا قمر » ، « قولوا لعين الشمس » ، « يا بية وخبريني » ، « آه يا بلد » ، « منين أجيب ناس » ، « ملك الشحاتين » ، ومسرحية لم تنشر بعد ، هي : « الذهب الأزرق » . وله في الدراسات أربعة كتب ، اثنان منهما لم ينشرا بعد ، هي : « عن نجيب محفوظ » ، « تحت عباءة : أبو العلاء المعري » ، وواحد فقط هو الذي نشر وهو : « حوار في المسرح » ، ورابعها ، هو هذا الكتاب الذي نقدمه للقارئ العربي ، لبنة من التراث الفكري لشاعرنا العرفي الراحل ، الذي عاش حياته طولا وعرضا ، وملاً الأوراق والعواصم والمقاهي بكلماته المحتجة الناقدة . وكانت حياته قصيرة وعاصفة بقدر ما واجهته به الحياة ، هو ومن أحبه من المستضعفين والفقراء ، وهذا الكتاب العاصفة ، هو صدى من أصداء مواجهة نجيب لعواصف الحياة القصيرة التي عاشها مع الشعر ، والمسرح والفكر ، والنقد . وما يزال ما أثاره في هذا الكتاب من قضايا .. حيا وساخنا .

To: www.al-mostafa.com